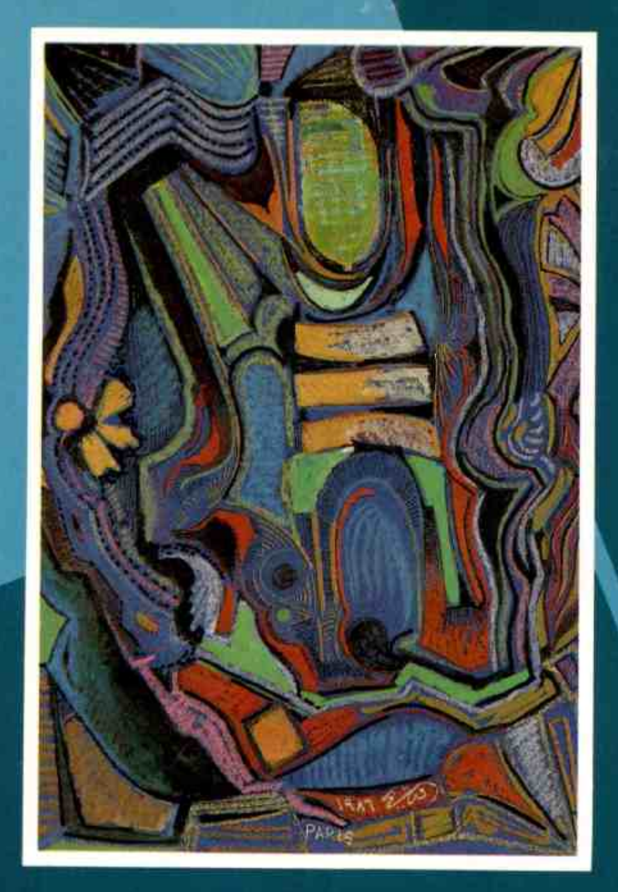
كتاب الوحدة

سلسلة الابداع -٢-

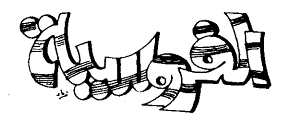
أحمد المجاطي





منشورات المجلس القومي للثقافة العربية

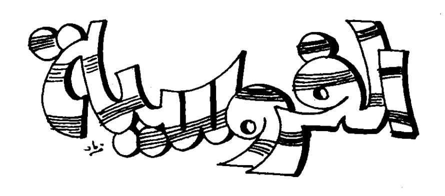
عيسى يوسف الدمشقي



كتبت هذه القصائد بين 1962 و 1977 ما عدا قصيدة «الحروف» التي كتبت عام 1985.

وقد روعي في ترتيبها موقعها من التجربة العامة للديوان.

أحمد المجاطي



منشورات المجلس القومي للثقافة العربية

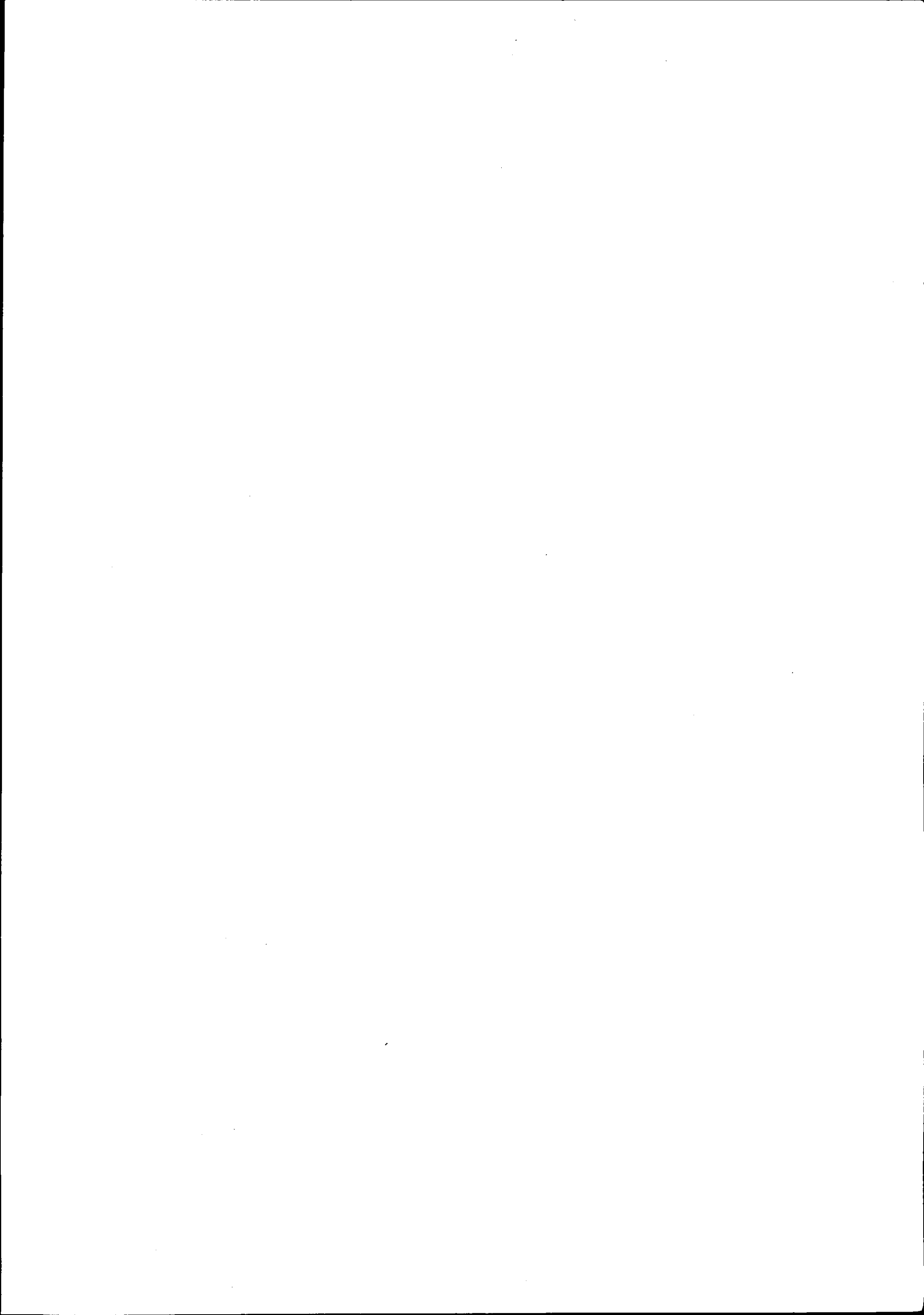
تمّ نشر هذا الديوان ضمن سلسلة الابداع 2

الطبعة الأولى 1987

رقم الايداع القانوني
1987 / 14

فاز هذا الديوان بجائزة ابن زيدون للشعر التي
منحها المعهد الاسباني العربي للثقافة بمدريد
لأحسن ديوان بالعربية والاسبانية لعام 1985.

افتتـــاح



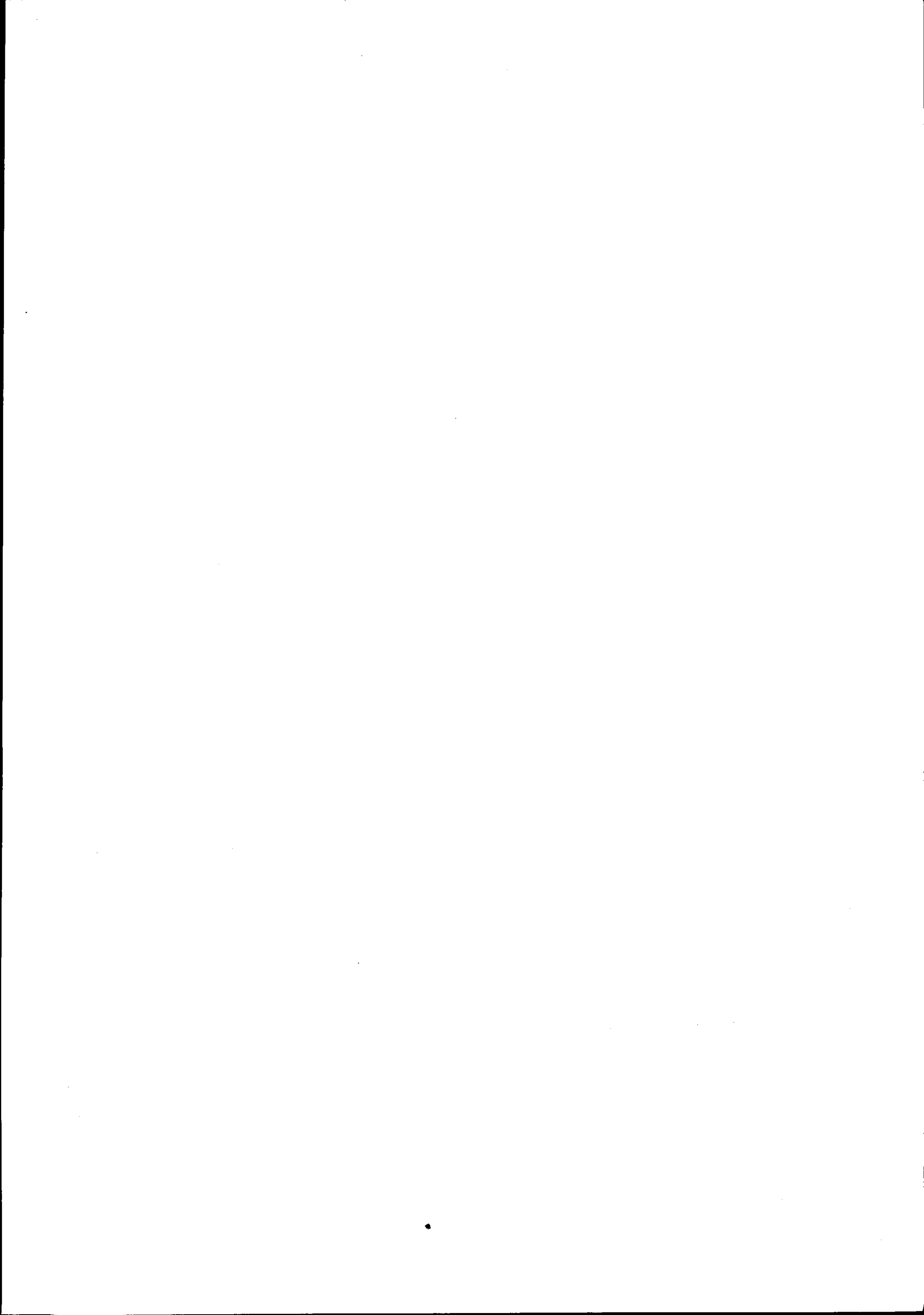
الخَـوف

الكلِمـــةُ الـصـغـيـرهْ
تقـــالُ
أو تُـخـطُّ
فـوقَ المـــاءْ
تَمشـي بـهـا الـريَّـــاحُ
أو تبثُّـهـا الـرِّمـــالُ
فـي الصـحـــراءْ
تـــولـــدُ
أو تكـــــونُ
أو تَصـــوغُها
مصادفـــاتُ الصخــــبِ
والضَّـــوضـــاءْ
الكلِمــــةُ الصغيـــرهْ

يسكبُهـــا الصَّبـاحُ
أو تَهمـــي بـــها
الظهيـــرهْ

ما بـالُها تكبـرُ
فـي الهــواءْ
تَحجُـب وجـهَ الشمــسِ ؟
تُلقـي ظلَّـها ؟
تَغمُـرنـي
بالرّجعِ والأصـــداءْ ؟
مـا بـالُها ؟
مَملكتـي مملكـةُ الصمـتِ
اخسـأوا
أمقتُهـا كَلِمــةً
قيلـــتْ لغيرِ المـدحِ
والهجــاءْ

الفروسية



عَودَة المرجفين

ــ 1 ــ

فــي اللَّيــلِ
لا جبــلٌ يصـولُ إذا مَشَوْا
لا غيمــةٌ تَدنـــو
لِتَنفُــثَ رعبَــها الثَّلجِــيَّ
عبــرَ المُرتَقَــى
كـانـوا هُنالِـكَ
تشرُدُ الأحـلامُ فـي خُطُـواتِهِمْ
تَتَعذَّب الأوتـــارُ
فـي لَحـنٍ يكفِّنُ صولـةَ الْمـاضي
يُفتِّحُ لاصطخابِ المَوْجِ
أقبِيَةَ السكينَهْ

كـانـتْ عنـاقيـدُ اللَّهيـبِ

إذا ارتمتْ فـوقَ الْجِـبالِ
ألُمُّـها فـي الحيِّ
أمـسـحُ جبهَتـي مِنْها
أحـسُّ تمـرُّدَ الأمـواتِ فيها
نكهــةَ البعــثِ
التئـامَ الجـرحِ
فـي الغُصَصِ الـدفينــهْ

كـانـوا إذا ناءَتْ جِرَاحُهمُ
تحلِّقُ كاســراتُ الطَّيرِ
فـوقَ وُجُوهِهِـمْ
لا تغمسُ المِنْقَارَ فِـي عينٍ
ولا تسعَى بِمِخلَبِ كاسرٍ
يَمْتَصُّ مِـن شَفَــقٍ
تجمَّـد فـي شقـوقِ الصَّـدرِ
كـانتْ ربما مَسَحتْ بِجانِحِها

بَقايا الحُلْمِ في نَظراتِهِمْ
أوْ لَـوَّنـتْ مِمَّا يَحـوكُ الفجـرُ
حـزنَ دُمـوعِهِـمْ
كـانـوا إذا مـاتـوا
تَشِـعُّ مَـواقِـدُ الزَّيتـونِ
فـي القِمَمِ الحصينهْ

— 2 —

أنـا بِالثَّورةِ عانَقْتُ السَّمـاءْ
أنـا نَبـعُ اللـهِ
فـي قَلْبِي ارْتَـوَى
ذَوَّبـتُ نهـرَ الـدَّمِ
فـي قـطـرةِ مـاءْ
أنا لـمْ أضحـكْ
ولكنَّ الذي اسْتَغْـوى أساريري

انْتِصاراتي علَى الْمـوتِ
امْتِدادي فـي مَهَبِّ الـرِّيحِ
تَفْجيري الأَسَـى
فـي سَطوةِ الدّهرِ اللَّعينَـهْ
أنـا مـن أسلَمَ للخُلْـدِ يَقينـهْ

— 3 —

حِيـنَ عـادوا كَحَّل الصَّمتُ جفـونَهْ
مَـدَّ للفجـرِ يـداً
أرخَـى جُنـونَ الضَّـوءِ
فـي لَيـلِ المَدينـهْ
وأفـاق الغَـجَـرُ المصلـوبُ
والخمرُ استْبَاحتْ خُلوةَ الصَّفصافِ بالشَّمسِ
ارتَمتْ نهراً عقِيقِيّاً
وباتَتْ دارُنـا تكبـرُ

وامتدتْ مِـنَ الفـرحـةِ غاباتٌ
وسـالَ النّجـمُ فـي الـرمـلِ
فلَو فَجّـرتَ أحـزانَ اليتامَـى
فـي جناحِ اللّيـلِ لاخْضلتْ يَنـابيـعٌ
وفـاضَ اللّحـنُ فـي الكأسِ الحزيـنـهْ

— 4 —

كـذبتِ يـا رُؤيـا
طريقُ الصَّمتِ لا تُفضِـي
لِغيـرِ المَقبـرَهْ
رأيتُهـم مَـرُّوا بِـلا عمائِـمٍ
تَفـرَّقـوا عبـرَ الـدُّروبِ
أطفـأُوا سُيـوفَهُـمْ
تَفَـرَّدوا على ظُهـورِ الْخَيـلِ
صـاروا كالضَّبّـابِ الـجُـونِ

قيـلَ أبيـضٌ كالقُطـنِ
قيـل أسـودٌ كـالْمَـوتِ
قيـلَ أفْرخـتْ حـربـاءُ
فـي وُجــوهِهِــــمْ
وقيــلَ بــاضــتْ
قُبَّـــرَهْ

— 5 —

عتمـة الأدغــالِ فـي الغـابـاتِ
تَـدري أيُّـهُــمْ عـادَ
وتَــدْري
كيـفَ فـاضَ المـاءُ فـي التَّنُّـورِ
حتَّـى نغـلـتْ بالـدُّودِ
عيــنُ الـشَّمـسِ
حتَّـى أورقَ الإنجيـــلُ

فـي عيـنِ الْخَطيئَهْ

عادَ مِنْهُمْ جسدٌ لا يَرْتوي،
حمـاءةُ طيـــنٍ،
شَبَـــقٌ،

عـــادوا
وفـي ألسنِهِمْ من ذَنبِ الضَّبِّ
حبـــالٌ
أبـداً مـا نَفَـذت عينـي
لِمـا خلف البُطـونِ الصفْـرِ
مـا خلـف الأساريـــرِ
القَـمِـيـئَـهْ
أبـداً بيني وبينَ الشَّمعِ
فـي نَشْوتِهِمْ
عُمقُ البِحـارِ السُّـــودِ،
يـا قلبـاً رَمَـى المِـرسـاةَ

لِلرِّيـحِ الجَريئَهْ

قِفْ عَلـى مَوْتــاكَ

وادفِــنْ سَوْرَةَ الثَّلجِ

بـعـينَـيـكَ،

حُــــطامٌ حُلمـكَ المُشْعــــلُ

مــــن رُؤيــــا

بَريــئَـهْ

كبْوَة الريْح

علَى الْمُحيـطِ يستريـحُ الثَّلـجُ
والسُّكــوتْ
تَسـمَّرَ الْـموجُ علـى الرِّمـالْ
والــريــحُ زورقٌ
بـلا رجـالْ
وبعضُ مجـذافٍ
وعَنكَبـوتْ،
مَـنْ يُشعـلُ الْفَرْحَـةَ
فـي مَـدامِعـي
مـن يوقـظُ العمـلاقَ
مــن يمـوتْ ؟

★ ★ ★

رَائحـةُ الْمَـوتِ عَلـى الْحديـقَـهْ

تهـزأُ بِالفـصـولْ
وأنـتِ يـا صـديقـهْ
حشـرجـةٌ
ودمعـةٌ بَتـولْ
وَوَقـعُ أقـدامٍ
عَلى الطُّلـولْ
تبـحـثُ عـنْ
حَقيـقـهْ
عـن خِنجـرٍ
عَـن ساعـدٍ يصـولْ

وكـانَ ريـشُ النَّسـرِ
في جراحِنَا العَميقَـهْ
فـمـاً
وتـوقـاً ظـامِئـاً
لِـدَقَّـةِ الطبـولْ

لِعصفـةٍ مـن كَـرمِ الـرّيــحِ
تَبــلُّ ريـقَـهْ
ــ وحَلْبَـــةُ النِّـــزالِ ؟
ــ أيُّ غيـمـةٍ رَقـيـقَـهْ
تَـحــومُ عِنْدَ كَبــوةِ الخُيــولْ !
عــودوا بِأشــلائـي،
دَمــي لَـمْ يَـبْـتَـسِــرْ طَرِيقَــهْ
مـن مـدَّ للفجــر يــداً
يَستعجــلُ الـوُصــولْ

★ ★ ★

مـن شَدَّ عنـد صخـرةٍ ظُنــوني
ومـدَّ منـقـاراً
إلى عيــونــي
يـا سـارقَ الشُّـعـلـةِ
إنَّ الصَّخْـبَ فـي السكــونِ

فاقطفْ زهورَ النُّورِ
عبرَ الظلمةِ الحَرونِ
نحن انْتَجَعْنا الصَّمتَ
في المغارهْ
لأن نَتْنَ المِلْحِ
لا تَغسلُهُ العْبارَهْ
فانْزِلْ معي لِلبحرِ
تحتَ الموجِ والحِجارَهْ
لا بدَّ أنَّ شعلةً
تغوصُ في القَرارَهْ
فارجِعْ بِهَا شَرارَهْ
تنفُضُ تَوْقَ الرِّيحِ
من سَلاسِلِ السكوتْ
تعلِّمُ الإنسانَ
أن يموتْ

الفروسيّة

سَحَائبٌ مِن نَشوةِ الغُبارِ
في السَّاحَهْ
تَصفعُ وجهَ النَّجمِ
أوْ تصوغُ أَشباحَا
من خَببٍ بطيءْ
والخَيلُ تعلكُ المَدى
تدكُّ الواحَهْ

بالشَّدِّ والمَجْدولِ والكُمِّيَّهْ (1)
والكَفُّ في معارِفِ الجوادِ

---

(1) الشد : عمامة الفارس
الكمية : خنجر مغربي معقوف يتمنطق به الفارس
المجدول : حمالة الكمية

والْوجـهُ الـذي لاحَ

مـن خَـلَـلِ الـزِّحـامْ
وعُـروةُ اللِّجـامْ
للـرِّيحِ مَـرْمِيَّـهْ ،
وتَـنْـتَـشِـي زُغـرودهْ
تهـلُّ أَو تُضـيءْ
ويـسـتـفـيـقُ الثَّـلـجُ فـي أحـشـاءِ
بـارودَهْ

★ ★ ★

التَّـائِهـونَ فـي مـدارِ الْـوَخْـذِ
يَحلمـونْ
بلحظَـةٍ ينحسـرُ الـزمانْ
فيها وراءَ كـانْ

وبَعـدَمـا يكـونْ
رأيتُهُم يصاوِلونَ النجمَ
يرقصــونْ
والخَمرُ والمَـرايا
والكُحلُ في الجِرابْ
ونكهةُ الخَمرِ على أسِنَّةِ
الـحِـرابْ
دَبَّ الأسـى في مَكْبَسِ القَـرسِ [2]
استنامتْ فورةُ اللِّهيبْ
لنشوةِ الصَّمتِ
خـلالَ رِعشةِ الـدُّخـانْ
يا نـافِشَ الـطَّـاوُوسِ في ذيـلٍ

(2) القـرس : مكبس الباروده

بــلا سَبِيــبْ
كيفَ ارْتَـمـتْ حَـوافـرُ الجَـوادِ
دونَ أن أرى التُّفاحَــهْ

فـي ضَحكـةِ الثُّعبـانْ
وقبلَ أن يهلَّ فجرُ اللَّحظة المَوْعـودَهْ
فـتـنـفُـثُ الـبـارودَهْ
سَـحـائِـبـاً مـن نَـشـوةِ الـغُـبـارِ
فـي السَّـاحـهْ

★ ★ ★

مُـنـتـظـراً مــا زِلتُ
أرقـبُ الْعَصــا
تـفـسـخُ جِلدَ الحيَّةِ الـرَّقطـاءِ

ألقيتَها على الثَّرى
فَلـــم تَفِضْ
أخشابُها باللَّحـــمِ وَ الـدِّمــاءِ
مـنـتـظـراً
تفلتُ من أصــابـعـي الـثَّــوانْ
ويستَـفيـضُ الـبَرصُ الأبـلقُ
فى رَجــائـــي

وأنـتَ لا تملكُ أن تُسدّدَ المِهمازَ
لا تملكُ أنْ تَخُوضَ فـي الحِنَّاءِ
فـتـصـرعَ الشَّيبَ
ولا تَملكُ أن تُعيدَني
فـتىً يمصُّ الخَمرَ مِن مَراضِعِ الدِّنانْ
حتَّى الصهيلُ الْمَيْتُ
حتـى الْخَببُ الكَئيبْ

والقِنَّبُ المفتولُ في حِبالِكَ
المَمْـدودَهْ
أمسـى سَرابـاً سـالَ مـن جُعبَةِ
بـارودهْ ،
يـا نـافِشَ الطَّـاووسِ فـي ذَيـلٍ
بـلا سَبيبْ

دار لقمان عام ١٩٦٥

الشَّمسُ والأَزهارْ
وأعينُ الصِّغارْ
تَخضلُّ في دُروبِنا
دماً ونيرانا
يا دارَ لُقْمانَ
موائِدُ الأَمطارِ فيكِ
والرَّدَى
والرِّيحُ والأَشعارْ
فكيفَ لا يورقُ بين هذِهِ
الأَسوارْ
صوْتٌ وينمو في الدُّجى
برقٌ
ويرتدُّ الصَّدَى

فِي الحِبرِ والأَحْجارْ

عَـرِّي خَـوابيـكِ
اغـرَقـي
صُبِّـي قـبورَ الـشَّـفـقِ
يـا دارَ لـقـمـانَ

★ ★ ★

تـفـجـرت أطـلالُ لـقمـانَ
فـكـلُّ حَـصـوةٍ نـهـرٌ
وكـل رَمـلـةٍ سـحـابَـهْ
وهـذه الـشَّـوارِعُ الـوثَّـابَـهْ
تَـمـلِـكُ أن تُشعِلَـنـي سـيـفـاً
وأن تَـدحُـوَنـي

تحتَ جـدارِ الـلّيـلِ
خيطَ نـارْ
ان تُشرِعَ الرِّماحَ مِن سَوالِفِ
العَذارى
وتَنـزَعَ الـكِلْـمَـةَ مـن مُـسـتَـنـقـعِ
الـحِـجـارْ

يـا زمناً يَنـوءُ فـي جَوانـح النُّـسـورْ
يـا زمـنَ السبحـةِ والسُّـدةِ
والبَخـورْ
فَجِّرْ غُـصـونَ الـدَّمِ
فـي غَيْمتِكَ الشَّـيْـباءْ
وامْسَـحْ جبينَ الـمـاءْ
بالـرفـضِ
فالأشعـارْ
ونَشوةُ الـرَّحيقِ في شَـقـائقِ النُّعمـانْ

تَرفُضُ أن تسيرَ في جنـازَةِ
القُـرصـــانْ

★ ★ ★

ويكذبُ النجمُ وتبقَى الرُّؤَى
مبحـرةً في ليلِ تَسآلِها

وَيُسفرُ الصُّبحُ ولَمَّا تَزلْ
أطـلالُ لُقمـــانَ علـى حـالِـهـا
فأحملُ الكَفَّ أُعيدُ جذْعَ أنفي
أصلبُ الرُّمحَ علـى الجِدارْ
ألسلُّ خلفَ لِحْيتي
أخفي فُلـولَ السَّهمِ في الْغُبارْ
فأبصرُ السَّماءَ
أَسرابـاً مـن البُغــاثِ

لا تَنْصبُّ في مَلامِحي
فَحيحَ أفعى
أو تدقُّ العمرَ
ذيلَ عقربٍ معقوفْ

أثرتُ هذا النَّقعَ
أعواما
تَناءَتْ سَفرتي
ناديتُ
ما أجابتِ السُّيوفْ
يا دارَنا البَيضاءَ
من أَسْرَى بريشٍ من جناحِ اللّيلِ
في عَينيكِ
دقَّ الفَجرَ مِسمارا
يا دارَنا
حتَّى كأنَّ الموجَ غَمرٌ

من أَريجِ الْموتِ
بات في دَمي
يحْصدُ بالظُّلمةِ
أزهــارا

فمَن غـداً يحمِلُني لِلحقلِ
أوْ يَصبُّني في ظمإٍ الصَّحراءِ
أنهــارا
حفَرتُ هــذا القبرَ
لم أدفنْ سوى سيفي
وباتَتْ صَيْحتي
فأسـاً وتابوتاً وأحجارا

★ ★ ★

بَقيةُ الحديثِ

صمتٌ
فاغْمِسي رِياحي
في الدَّمِ
يا مقبرةَ المَدينَهْ
مُـدّى مِن الأَسلاكِ
والسَّكينـهْ
نـاراً تَفُكُّ الحَرفَ
من شـواهِـدِ القُبـورْ
مَـتـى يدُقُّ الجَبَلُ المَوْتـورْ
طبـولَهُ
متَـى يَفيـضُ التَّمرُ والحَليـبُ
في الشِّفـاهِ
دمشـقُ لا تَمُـدُّ لي ثـديـاً
ولا تبُلُّ في يَفـاعَـةِ المِيـاهِ
يُبـوسَـةَ المَشيـبِ في الجُفـونِ

بــؤسَ الحــرِف
فــي الْمَــتــاهِ

قراءة في مرآة النهر المتجمّد

يحملُ فـي غُشائِـهِ الأَشجـارْ
والكُتُبَ الصَّفـراءَ
والمَـــوائِدْ
والصَّمتَ والقَـصـائِدْ
ودارَ لقمـــانَ
وَأَطـلالَـهــا
والْمُدنَ الأَسـوارْ
حتَّى إذا أَتى رحابَ القُبَّةِ السَّعيدَهْ
أَلقــى نُثـارَ الغَضبةِ الحَمـراءْ
وصـــارَ خيطَ مـــاءْ
يَضحـكُ سـور القَـصـرِ
فــي مِـرآتِـه العَنيدَهْ
لَـكِـنَّـنـي أَخـرجُ مـن سَـوالـفِ الأَوتـادْ

أُمازِجُ الأَعشابَ والأَسماكَ والطّوبَ
أَدقُّ بابَ السِّجنِ
في مُرّاكشٍ
أُفلتُ مِن مِحفَظَةٍ
الجلّادْ
أَرسمُ فوقَ جبهة القُرصانْ
علامةَ الثَّورةِ
ثم أنثني دَؤوبا
أَغوصُ في قَرارةِ الأَمواجِ
مَصْلوبا
أَغوصُ لَا أَرى سِوى
أَحذِيةِ الفُرسانْ
وصدإِ الْحديدِ في أَسلحةِ
الْمَيدانْ

كأَنَّ ذاكَ الأَطلسَ العاشِقَ

حينَ رقرقَ المـاءَ
بـكـى دمـاً وشـقَّ فـي الصَّـحـراءِ
صـحـراءَ

★ ★ ★

وهـا أنـا علـى مـدارِ الطُّـحـلـبِ الْجـافـي
أَنسُجُ مِـن سَمتي ومِـن نَعْتي
وأَوْصـافـي
خَـطَّ مـدادٍ
مـطـراً جـائِـعْ
لافتـةً تسيـرُ فـي الشَّـارِعْ
فَـيـا فُـلـولَ الزَّمـنِ الضَّـائِـعْ :
دَمي على مَصـارعِ الأبطالِ نَوَّارَهْ
رسمٌ على مِعصمٍ

عُـرْوةُ إسوارَهْ

سُـلافـةٌ تخرجُ من أَقْبـائِهـا الْقَديمَـهْ
وهـا أنا على مَـدارِ النّصرِ والهَزيمَـهْ
أُمسك حـدَّ السيفِ
مـاءَ النَّهــرِ
رأْسَ الـوطـنِ المَقطــوعِ
لــونَ العلــمِ المرفــوعْ
أُمســكُ

هــا ...
كبرتَ يا نهرُ، نَمتْ من حَولكَ الأَغصانْ
وخرجتْ احجـارُكَ السَّـوداءُ
من أَسمـائِهــا
وخــرج الــزمــانْ

فَمَنْ يقــولُ إنَّ هـذا الْقَيـدَ

لا يخرجُ من أسمائه
ندىً
وصَهْباءَا
ومن يقولُ إنَّ ذاكَ الأَطلسَ العاشِقَ
حينَ رقْرقَ الْماءَا
بكى دماً
وشقَّ في الصَّحْراءِ
صَحراءا



ملصقات على ظهر المهراز (*)

الملصقة الأولى :

كَـانَ حيـنَ يـزورُ المدينــةَ
يطـرقُ بـابـي
أُعِـدُّ لـهُ قَهـوةَ العَـصـرِ
يكتُمُ سعْلَتَهُ
أَتسوَّرُ بالنَّـظرِ الشّــزْرِ
قـامتَـهُ المـارِدَهْ
كـانَ يمَنَحُنــي بسمــةً
ويُرامِقُ مُنعطَفَ الدَّربِ

(*) ظهر المهراز : المنطقة التي تقع فيها كلية الآداب بفاس.

من كُوةِ النَّافِـذَهْ

كنتُ أتـركُ مِفتـاحَ بيتـي
لـــهُ
تحتَ آنيـةِ الـزَّهـرِ
أنصحُـهُ عندمـا يستـوي الكـأْسُ
مـا بَينَنـا
بالنَّبيـذِ
ويُؤْثِـرُهـا جُـعَّـةً
بـارِدَهْ

عـاد يـومـاً
قُبيـلَ الأذانِ
ويـــومـاً
توارَى وَراءَ المَحـابِقِ
قبـلَ مُبـاغَتَـةِ الْبـابِ

ثُمَّ اختفَـــى
مرَّةً واحـــدَهْ

ما تـراهُ أذنْ يفعـلُ الآنَ :
يَختُمُ بالشَّمعِ أَحـلامـهُ،
يَتَـذكَّـــرُ
كيفَ تلُفُّ النِّســاءُ العَبـاءاتِ
فـي (الْقـصـرِ)[1]،
أَمْ يقرأُ الآنَ مـا يَتَيسَّـــرُ
من سورةِ الْمائدَهْ.

(1) مدينة القصر الكبير

الملصقـة الثانية :

وَهـا إنَّـكَ الآن تَـجلـسُ
مُنْتَشِيـاً بالقـرارِ
ومنتشيـا بانكسـارِ النَّهـارِ
ومُنتشيـاً...
حسنـاً
غير أنِّي تَخيَّرتُ صَفَّ الْخـوارِج
هـذي هُتـافـاتُنـا
تمـلأُ الرَّحـبَ
فـاسْتـرِقِ السَّمـعَ
إن شئتَ
أَوْ فـادْعُ نـادِيَـكَ المتمركـزَ
فـي الحَـرم الجـامِعـيِّ
استـرحْ

لحظة

ثمة ابتدأ الزَّحفُ

كانوا خِفافاً

تعالت أَكفُّهمُ

أَطلقوا النَّارَ

فانفتحتْ ثَغرةٌ

في صفوفِ الخَوارِجِ...

ياأَيُّها الْوافدُ المُتَلفّعُ

بالدَّمعةِ النَّازفَهْ

قِفْ على مدخلِ الْحيِّ

حيثُ اسْتدارتْ

رؤُوسُ الْعُصاةِ

وهذا دَمي

ولتكنْ فاسُ كَأْسكَ

إنَّ الرِّباطَ التي تَتَعهرُ يوماً

تُعيدُ بَكارتها
تَستَوي طِفلةً
فَسلاماً
إذا جاءَ يوماً قرارٌ
يعيدُ الرُّؤوسَ
لأَعناقِها

والدِّماءَ
إلى حيثُ كانتْ تَسيلْ
وقرارٌ بوقْفِ الزَّمانِ
وإجلاءِ زَالاغَ (1)
عنْ حُبِّهِ الْمُستحيلْ
وقرارٌ يقيمُ على الهَرْطَقَاتِ الدَّليلَ
سلاماً سلامَا

---

(1) زلاغ : جبل يشرف على فاس ويقع منها موقع قاسيون من دمشق.

الملصقـة الثالثـة :

حيـنَ أبـصـرتُ عينيـكِ
مُتْرَعَتَيـــنْ
كـانَ رأسُ اللُّفـافَـةِ
أشيـبَ
كـانَ الطَّريـــقُ ألـى الْمَطعـمِ الجـامِعـيِّ
وَحـيـــداً
وكانتْ غصـــونُ الشَّـجــرْ
تَتَســاقــطُ مثقلـــةً
بالجـواسِيـــسِ ...
هـلْ تعـلـمُ الطَّفلـةُ الوَافِـدهْ
أَنَّ عـشـراً مِـنَ الـسَّنواتِ
انْـقَـضَـيْـنَ
وعـشـــراَ مـــن السَّـنـواتِ
تَكَشَّفْنَ عـنْ لُـغـةٍ

تَتَهَــدَّدُ حتَّـى الأَمـانِـيَّ

فيـنــا

وأَنَّ مُـحــاضــرةَ الأمـــسِ كــانـتْ

مُـعـلَّـبـــةً

بـارِدَهْ

هَكَــذَا صــارَ شكلُ الـدَّفـاتِـرِ

حجـمُ المَصـــادِرِ

مَنْســوبٌ مَـن نجحَ الْعــامَ شــرطـاً

ومن نجحَ الْعــامَ مِـنْ غِيرِ شــرطٍ

كلَـــونِ الْمَحــاضِـرِ

لـونــاً كَـريــهَــا

هَـكـذا يتفتق وجهِـيَ عـن سحْنَـةٍ

لـم أكـن أَشْتَهيهــا

فـهـلْ تعلـمُ الطِّفلــةُ

القُبَّـــرهْ

حيـنَ يحمـلُ مِنقـارُهـا

جبـلَ الرِّيفِ لـي
والسُّهـولَ الفَسيحـةَ
بين الربـاطِ وطنجـةَ
أَن اشتعـالَ الشَّعـرْ

زمنٌ بينَ وجْهينِ
لـي منهما جلسةٌ خلفَ كـأسٍ
وأُخـرى بِزَنْـزانـةٍ
ثُمَّ يرسُـمُ رأسُ الطَّبـاشيرِ
لـي
قبلـةً
بينَ خـاتِمـةِ الـدَّرسَ

والمقبـره

القدس

رأَيتُكِ تدفنينَ الرِّيحَ
تَحتَ عرائشِ العَتْمَهْ
وتَلْتحِفِينَ صمتكِ
خلف أَعمدةِ الشَّبابيكِ
تَصُبّينَ القُبورَ
وتَشرَبينَ
فتظمأُ الأَحقابْ
وَيظمأُ كلُّ ما عَتَّقتُ
من سُحبٍ ومن أكوابْ
ظَمِئْنا
والرَّدى فِيكِ
فأَينَ نموتُ يا عمَّهْ

★ ★ ★

تَحزُّ خناجرُ الثُّعبانِ

ضـوءَ عيـونِـكِ
الأَشيَـبْ

وتَشْمخُ في شُقـوقِ التِّيـهِ
تشمخُ لسعـةُ العَقْـربْ
وأَكبـرُ مـن سمـائـي
مِنِ صَفـاءِ الحِقْـدِ في عَينَيَّ
أَكبـرُ
وَجْهـكِ الأَجدَبْ
أَيـا بـابـاً إلـى اللَّـهِ
ارْتَمـى
مـن أَيـنَ آتيـكِ
وأنـتِ المَـوْتُ، أنتِ الموتُ
أنـتِ الـمُـبتغَـى

الأَصعبْ

★ ★ ★

مددتُ إليكِ فَجراً من حنيني
للرَّدى وغمستُ مِحراثي
ببطنِ الحُوتْ
فأيةُ عشوةٍ نَبضْت بِقَلْبي
في دمِ الصَّحراءْ
وأيُّ رجاءْ
تَفَسّخَ في نَقاءِ الْموتِ
أَشعلَ ظُلمةَ التَّابوتِ
في عَيْنِي
فَجئتُ إليكِ مَدفونا
أَنوءُ بضَحكةِ القُرصانْ
وبُؤسِ الفجرِ

فـي وِهــرانْ
وصمتِ الــرَّبِّ أبحــرَ فـي خَــرائِبِ مـكّــةٍ
أوطــورِ سِينِينـــا

★ ★ ★

وتَلْتَفِتيـنَ لَا يبقــى مــعَ الدَّمِ
غيرُ فجــرٍ فـي نَـواصيـكِ

وغـيـرُ نعـامةٍ رَبْــداءْ
وليلٍ مـن صـريـفِ المَـوْتِ
قَـصَّ جَـوانـحَ الخيـمَـهْ
تَصبِّيــنَ القُبــورَ
وتشْربِيـنَ
فتظمأُ الصحــراءْ
ظَمِئنــا

والـرَّدى فِيــكِ
فـأَيْنَ نَمــوتُ

يَــــاعـمَّــهْ



السقوط



السُـقوط

تَلبَسُنـي الأَشيـاءُ
حيـنَ يرحـلُ النَّـهـارْ
تَلبَسُنـي شـوارعُ المَدينَـهْ
أَسكُنُ فـي قَـرارةِ الكـأْسِ
أُحيـلُ شَبـحـي
مَـرايـا
أَرقـصُ فـي مَـمْـلكـةِ الـعَـرايا
أَعـشـقُ كـلَّ هـاجِـسٍ غُـفـلٍ
وكـلَّ نـزوةٍ
أمـيـرَهْ
أبـحـرُ فـي الهُـنـيـهـةِ الفَقيـرَهْ
أُصـالـحُ الكَـائِـنَ
والـمُـمـكـنَ
والـمُـحـالْ

أَخــرجُ مـن دائــرةِ الرَّفـضِ
وَمِــن دائـــرةِ
السـؤالْ
أُراقِـبُ الأَمـطـارْ
تَـجــفُّ فـي الطَّوِيَّــةِ
الأَمَّــارَهْ
تسعفني الكأس ولا
تُسعفُنــي الْعِبـارَهْ
لـكِنَّنـي أَقــولْ
شَـربتُ كـأسي فاشْـربِي
أيتُـهـا الـبِـحـارْ
لَـم تـبـقَ إلَّا سـاعةٌ فتخلعُ المـدينَـهْ
أثــوابَـهـا
ويقبـلُ النَّـهــارْ

★ ★ ★

وقَـبـلَ أَن أَغـمـسَ فـي الـضَّـوءِ

سَرابَ الشَّكِّ والْيَقينْ

أُقيمُ من قَهْقهةِ السَّكارَى
عُرساً
وراءَ اللَّحظةِ الشَّمطاءِ
والدَّقائِقِ الْعَذارَى
أَقولُ :
يا أَرضُ ابْلَعي ماءَكِ
أَوْ فلتغرقي
في الدَّم
والأَشلاءِ
والأَنينْ

★ ★ ★

في اللَّحظةِ الأَخيرَهْ
إذا تَلاشى اللَّيلُ

فـي سـعـلَـتِــهِ الضَّـريـرَهْ

يَـرفُـضُ أَن يِـغـسلَـنـي الـفـجـرُ
وأَنْ تَـشْـربـنـي الـغَـمَـامـهْ
أَبْـقـى وراءَ الـسَّـيـفِ
والْـعِـمـامَـهْ
مُـلـقًـى عـلـى ظـهـرِ الـثَّـرى
مُـلـقىً
بِـلا قـبـرٍ
ولا قِـيـامَـهْ

كتابة على شاطئ طنجة

جبلُ الرّيفِ على خاصِرةِ الفَجرِ
تعثَّرْ
هبَّتِ الرِّيحُ من الشَّرقِ
زَهتْ في الأُفقِ الغَربِيِّ
غاباتُ الصَّنوبَرْ
لا تَقُلْ للكأْسِ :
هذا وَطنُ اللّهِ
ففي طنجةَ يبقى اللهُ في مِحرابِهِ الخَلفيِّ
عطشانَ
ويَستأْسدُ قيصرْ

★ ★ ★

هل شربتَ الشّايَ
في أَسواقِها السُّفلَى

غمستَ العامَ
في اللَّحظةِ
واللَّحظةَ
في السَّبعينَ عامْ
أَمْ شققْتَ النَّهرَ في أَحشائِها
قُلتَ :
هيَ اليَرموكُ
والزَّلاقةُ الْحسناءُ
من أسمائِها
قُلتَ :
هيَ الحرفُ
على شاهدة القَبرِ.
يُغنّي
وعلى سارِيةِ القَصرِ
يَموتْ

وعرفتَ اللَّه فِي مِحبرةِ الرُّعبِ
وقاموسِ السُّكوتْ

★ ★ ★

تخرجُ الأَكفانُ من أَجداثِها
يوماً
وتَبقى هاهُنا العَتْمةُ

والسَّائحةُ الحَمقاءُ
والْمَقْهى الذي اعتَدنا بهِ المَوْتَ
مَساءا
ربَّما عاجَ بنا الفَجرُ على دارةِ من نَهوى
قليلًا :
«فَخططْنا في نَقَا الرَّملِ ولَمْ تَحْفظْ»
ويَبقَى الحرفُ مَصلوباً على سَاريةِ القَصرْ

كأنَّ اللهَ لمْ يصدعْ بِهِ
سيفاً
وشمساً
ورَجاءَا
ليتَهُ مالَ على مُراكشَ الشَّمطاءِ
نَخلًا
وعلى كُتبانِ وارزازاتَ
ماءا

★ ★ ★

آه أَمسى جبلُ الريفِ سراديبَ
وَعادَ الصَّمتُ مِنبرْ
لَا تَقلْ لِلكأسِ هذا وطنُ
اللَّهِ

فَفِي طَنجةَ
يبقى اللَّهُ في مِحرابِهِ الخَلْفِيِّ

عَطشانَ
ويستأْسِدُ قَيْصرْ



سَـبْتة

أنـا النَّهـرُ
أُمتهِنُ الوصْلَ بَينَ الحَنِينِ
وبين الرَّبابَهْ
وبينَ لُهاثِ الْغُصونِ وسَمعِ السَّحابَهْ
أنا النَّهرُ أُسرجُ همسَ الثَّواني
وأَركبُ نسغَ الأَغاني
وأَتركُ لِلرّيحِ والضَّيف صَيفي
ومجدولَ سيفي
وآتي على صهوةِ الْغَيمِ
آتي على صهوةِ الضَّيمِ
آتي على كلِّ نَقْعٍ يُثارُ
وآتيكِ

أَمنحُ عينيكِ لونَ سُهادي

وحزنَ صهيلِ جَوادي

وأَمنحُ عينيكِ صولةَ طارِقْ

وأَسقطُ خلفَ رمادِ الزَّمانِ

وخلفَ رمادِ الزَّوارِقْ

أَقولُ عرفتُكِ :

أَنتِ قَرارةُ كأْسي

وقَبضةُ فأْسي

وعَتبٌ وكَفارَةٌ

وَصلاةُ

وزَنزانةٌ يشمخُ الصَّمتُ في قَبْضَتيها

وتَعنو الدَّواةُ

أَقول عَرفتكِ،

أَنتِ ...

ويخذُلني العِشقُ
تَصرعُني قَهقهاتُ السّكارَى
فهل أنتِ واحدةٌ من نسائي
العَذارى

أَمَ انَّكِ عَينانِ
غَرناطةٌ فِيهما طفلةٌ
آه قاتِلتي أَنتِ
حينَ أَجوسُ شوارعَكِ الْخَلفَ
حاناً ومَبغَى
وحينَ أراكِ عطوراً مُهرَّبةً
وخموراً
وتبغَا
وحين أَراك على مدخلِ الثَّغرِ
عاشقةً غَجريَّهْ

مُضَرَّجةً تحتَ أَحذيةِ الْهتكِ
لا حولَ لِلفتكةِ البِكْرِ فيكِ
ولا حولَ لَلنَّخوةِ العَربيّهْ

★ ★ ★

وتَمتدُّ لَثغتُكِ القُرطُبِيَّةُ
بيني وبينَ القُبورِ
وبَيني وبينَ العُبورِ
ـــ « إذن سوفَ تأْتي
على قدمٍ من لُجَيْنِ
ستأْتي متَى نَبتتْ شوكةٌ
بينَ نفسي وبيني»
وتُلقينَ مِعطفكِ الفَرْوَ :

ـــ « هل هَمستْ نَسمةٌ،
أَنَّ تِطوانَ جارِيةٌ
أَنَّ مُراكِشاً تَنفُشُ العِهْنَ
أَنِّي أُحاوِرُ أَرْوِقةَ الْقَصرِ
أَلْبَسُ لِلَّيلِ زَهوَ الخِوانِ
وقَهْقَهةَ القَهْرمانِ

وَأَنِّيَ...
هلْ هَمستْ نَسمةٌ ؟ »
يَتدارَكُ عَيْنيكِ شوقٌ وثُكلٌ
تُغنينَ مَقرورَةً :

«آه، حينَ يَفيضُ الضَّوءُ
من شَقائِقِ النُّعمانْ
وتَنْتشِي تِطوانْ
أُحسُّ نَفسي طِفلةً خرساءْ

تَكتُبُ لِلْفجرِ اسمَها

في جَسدِ الصَّحراءْ

أُحسُّ نفسي

طِفلةً مسكونَهْ

تكتبُ لِلماءِ اسْمها

فِي جَذعِ لَيمونَهْ

حينَ يفيضُ الضّوءُ

من شَقائقِ النُّعمانْ»

وأَمضي معَ اللَّحنِ حتى أُباغِتَ عينيكِ

أَصحو على مَذْبحِ النَّهرِ

أَصحو على مصرعِ الكِبرياءْ

علَى غُصنِ قافيةٍ

مِن رثاءْ

وما أَيسرَ الْوصلَ

مهما تَناءى

وشطَّ المزارُ

سآتي على صَهْوةِ الْغَيمِ

آتي على صَهْوَةِ الضَّيمِ

آتي

على كلِّ نَقْعٍ يُثارُ



الدار البيضاء

لِماذا تدورُ الحُروفُ التي تَلفُظُ اسْمكِ
في قَبضةِ الرِّيحِ
قُبَّعةً

حينَ أَذكرُ أَحبابَ قلبِيَ
أَنثرُ أَسماءَهُمْ
وَاحداً
واحداً

حينَ أَذكرُ أَحبابَ قَلبِيَ
هَلْ أَنتِ سائحةٌ
يَستَبي الرَّملُ أَحلامَكِ الْبَارِسيةَ ،
ها أنا ذا أُمسكُ الرِّيحَ
أَنسجُ من صدإِ الْقَيدِ رايَهْ

ومِن صداِ الْقَيدِ
مَقْبرةً للحروفِ
ومِحبرةً للسُّيوفِ
وقَيثارةً لِلشَّجنْ

وَأَنتِ، على شِرعةِ الصَّمتِ،
مَمْدودةٌ
بينَ قيدي وبيني
وبينَ حدودِ الْوطَنْ
أُسامرُ فيكِ رِياحَ الأَحبهْ
أُسامرُ أَمطارهُمْ
في المنافي
وأَشلاءَهُمْ في بُطون الْفَيافي
وأَنتِ على شِرعةِ الصَّمتِ :
أَغمضتُ عَينيكِ

قَبل الصَّلاةِ
وقبلَ مُباشرةِ الدَّفنِ
ثم الْتَقَيْنا على حافةِ النَّهرِ :
وَجهُكِ لافتةٌ في الشَّوارِعِ

صَوتكِ كانَ الإِشارةَ،

واجهتُ ثانيةً مصرعي
كان بيْني وبينَ رماةِ الطَّوارِقِ
صمتُكِ
حينَ اكْتشفتُكِ خَمَّارةً
فاسْتدارَ بِيَ الكأْسُ
أبحرتُ
أبحرتُ
حتى افْتَقدتُكِ

كان القِطارُ يُفتِّتُ وجهِيَ

يرسمُ في كل شِقٍّ
هُويّهْ
تَساءَلتُ :
هل أَنتِ عاشِقتي
لِمَ لَمْ تَزرعِينِيَ في رَحم الأَبديةِ
أَو تزرعينِيَ بينَ التَّرائِبِ
والصُّلْبِ

ظَلَّتْ عيونُكِ شاخِصةً
كنتِ حبلَى
احْتَوتني الزَّنازِنُ
أَبصرتُ أَحبابَ قَلبِيَ
أَبصرتُ أَحبابَ قَلبِيَ
قَتلى
وها أَقبلَ الصَّيفُ يَطرقُ بِالشمسِ والدَّمِ

أَبوابَكِ الْمُقفلَهْ

وها أَقبلَ الصيفُ
فانْتَعشتْ في الكُهوفِ الجَنائِزُ
والْتَحمتْ بالجَنائِزِ أنسجةُ
الـرَّايَةِ الْمُشْعَلَهْ

فَماذا تقولُ الخناجرُ
هل سقطَ الرأْسُ ؟
أَمْ سقطتْ في الدَّياجِيرِ
أَعمدةُ المِقصلهْ ...؟

بُيوتلكِ ترحلُ من ذِكرياتي
أَمدُّ سوادَ عُيونِيَ جسرًا
وأَنتِ على الضَّفَّةِ الأَلفِ
مُبحرةٌ في السعالِ
وفي عثراتِ الرِّجالِ

ومُبحرةٌ
يَسقطُ النهرُ فيكِ
وتسقطُ كلُّ البَنادِقِ
قَتلَى
وتدخلُ كلُّ الدَّواوينِ في زَمنِ الصَّمتِ
والدَّمعةِ الْمالِحهْ

فَيا أُختَ غرناطةِ الجُوعِ
شُقِّي قَميصي
امْسحيهِ على جبلِ الرِّيف
واستَخلصي من بَقاياي
شَيئاً
سِوى الخَمرِ
والشَّهوةِ النَّابِحهْ

وَرَاءَ أسْوارِ دمشق

إنَّكَ حينَ تفتحُ ذراعيكَ لتستقبل الحياة
تكون قد رسمت خلفك علامة الصليب

لويس أرغون

وقال البارودي، بعد أن اضطرب زمناً، بين أرض النفي وأرض المعاد :

« وكما أن دمشق لا تكون، دوما، دمشق البعث ودمشق الثورة، فكذلك البانة، لا تبقى واحدة البان، فقد تصبح رمحا وقد تصبح عصا، غير أنها ربما أصبحت حية تسعى »

وحِينَ تَجلَّتْ
وحينَ تمازَجتِ الرِّيحُ والْخَمرُ فيها

وأَمستْ وِلادةَ حـرفٍ
وفَرحـةَ بـــدْءٍ
وفَـجرَ قـصيـــدهْ

وأَمـسـتْ دِمشقَ العـقيـدهْ
وحـيـنَ تَجرَّدتَ فـيـهـا
فأَمـسيـتَ بـحـــراً
وغـيـمـاً
ونَـوْءًا
وأَمـسيـتَ كـلًّا
وجُـــزءًا
لـمـاذا تَوارتْ عَنِ الْقـلـبِ
حتَّـي تـفـجَّرَ سِـرُّ النَّـواةِ
وأَلْقيتَ في سَرنديبَ الْقَصِيَّهْ
وقـيـلَ نـسـوكْ

فما أَنت فيهِمْ سؤالٌ
على وَترٍ من رَبابِ

ولا بيتُ شعرٍ على هامشٍ
من كتابِ
ولا نَقشوا اسْمكَ
حتَّى على شَاطِئِ اللَّاذِقِيَّهْ

★ ★ ★

وتَبحثُ عن غُوطةِ الغَربِ
في كلِّ ملهىً وفي كل حانَهْ
وفي كلِّ دربٍ تجوعُ البَنادِقُ فيهِ
وتَعْرَى
وفي كلِّ كأْسٍ قرارَتُها
تاجُ كِسْرى

فيهدأُ من بردَى المَوْجُ والرِّيحُ تَهدأُ
حتى الطُّلُولُ
ويعلو مع الصَّمتِ صوتٌ يقولُ :

«دمشقُ على سفحِ قَاسْيُونَ بانَهْ
وشاهدُ قبرٍ جَفتهُ الْمَنونُ
دمشقُ تخونُ»
ويبحر بابُ دمشقَ
ومَلهَى الوَليدِ
وقصرُ هِشامْ
وتُبحرُ حتى قبورُ الشآمْ
وأَنتَ على اللَّيلِ مُلقَى
يَغيمُ بأَمطارِكَ السَّيفُ والحَرفُ
حتَّى تَعودَ الجروحُ دواةً
وتَغْدو الدَّواةُ
زجاجةَ خمرِ

ويَخــــرجُ من كـلِّ شـــيء
سـَـــواهُ

فسِيـانِ أَن يُثمـرَ الحقـلُ بـانـاً
وأَن يُثمــرَ الْحقــلُ خِنجـرَ غــدرِ
ومنْفــاكَ منفـــىً سـحـيـقٌ
ولَـكـنَّــهُ مـلـكـوتُ
وإِنَّــكَ حَـــيٌّ
وأَنتَ تَـمـــوتُ

★ ★ ★

وقِـيــلَ عـــلا النَّـقــعُ والطَّـعنُ
حتَّـــى كبا بِعُــرابِـــي الجَـــوادُ
وقيـــلَ تَفَشَّـــغَ[1] في سَرَنْديبَ الجـــرادُ
وجـفَّ بـهـا الزَّرعُ

---

(1) تفشغ : استشرى

والضَّـرعُ
والخمرةُ البابِليَّهْ
ولم يبقَ إلّاكَ
لِلْخيلِ واللَّيلِ
والكِلْمةِ المُستَحيلَهْ

ولــم يبــقَ إلّاكَ
يبعـث من قُبَّـةِ المـوتِ فيـهـا
دمشقَ القَتيلــهْ
وأَنتَ على كـلِّ .ضَـربـةِ فأْسٍ
صَليبٌ
وكفٌّ مُجَوَّفـةٌ ومِـدادُ

فمَن يكتبُ اليـومَ
حتَّـى عـلـى قَبضةٍ من دخـانِ :
دمشقُ على متْنِ ظَبيةِ بـانِ
تعودُ إلى شـاطئِ الأَطلَسيِّ

تَمدُّ ظفائرها
تتجدَّدُ
تغدو وِلادةَ حرفٍ
وفرحةَ بدءٍ
وفَجْر حَقيقهْ
تَشُقُّ بأَصبعها قُبَّةَ الْموتِ
تَرجعُ مَعشوقَةً
وَعَشيقــهْ



مشَاهد مِن سُقوط الحكمَة في دَار لقْمَان

رأيْتُهُ من طرفِ الزُّقـاقْ
يقـرأُ في جـريـدَهْ
يصلـحُ من يـاقتِـهِ الجِـديدَهْ
سُعلَتُـهُ دامِيَـةٌ
ولَفـظـهُ رفـاتْ
سـألتـه عن زمـن الْحِكـمـةِ
حتَّـى رنَّـقَ النُّـعـاسْ
جُـفـونَـهُ
سـألتـهُ عن زمـنِ الإفـلاسْ
رأيتُـهُ يسقُـطُ بينَ القِـدرِ
والتَّـنـــورْ
لـم تَمـتِ النُّـســورْ
لكـنَّ لقمـانَ الحكيـمَ

مــــــاتْ

★ ★ ★

هـا أَنـا ذا أَنبُـــشُ فـــي الأَوراقْ
أَلُــمُّ أَطـراف الحُـــروفِ
أَقــرأُ الإشـــارهْ
واللُّـــغــزَ
والطِّـلَّـــســـمَ
والتَّـميـمَـــهْ
أقرأُ عـلَّ الحِـكـمَـةَ القَـديـمـهْ
تخـرجُ من أَثــوابِــهـا الصَّـفْــرَاءِ
من مِـحـبــرةِ الْهـــزيـــمـــهْ

★ ★ ★

كَتبتُ فــوقَ الظِّـــلّ

كتبتُ فـي سوالـِفِ السَّحـــابْ
كتبتُ فـوقَ قـــدمِ الثَّـــوانـــي
النَّـــهـــرُ ديـــوانـــي
وأَنتَ لا تـســأَلُنـــي
لا تَـرفــــعُ الحِـــجــابْ
عـن أَنفِـــيَ الْمَجــدوعِ
عـــنْ لِســـانِـي

★ ★ ★

أَقـــامـتِ الخَـمَّـــارهْ

في بـاحـةِ الجـامـعِ ركعتَيـنْ
شَـجـرةُ الـزقــوم
تَـفـرغُ مـن صـلاتِـــهـــا

عـارِيَــة النَّهــديـنْ
تَـرقُــصُ فـي أَقـبِيــةِ النَّــارِ
وفـي أَقبِيــةِ الدُّخــانْ
تسقـطُ بينَ الكـأْسِ والدِّنــانْ
أَهــذه دارُكَ يـا لُقـمــانْ
يـا قمـراً ينــوء فـي غَيـابَـةِ الجُــبِّ
أَمـا تَنفـضُ عـنِ كَـاهِلِـكَ الحِجارَهْ
أَمـا تعيـدُ السَّيفَ واليَـراعْ
من غــابـةِ الشَّــمــسِ
ومِـنْ جَـزائِــرِ الشُّعــاعْ
أَمــا تُعيــدُ اللَّــهَ من غُـربتــهِ
لـوطــنِ العِـبــارَهْ

الخَـــمّارة

تَـفـتـحُ الـكـأسُ أَقـبـاءهـا
تَـتـواتــرُ فـيـهـا الـنُّـعـوتْ
تَـتـنـكَّــرُ في ثـوبِ عـاشـقــةٍ
تـنـثـرُ الـوردَ مـن شـرفـاتِ الـبـيــوتْ

حـيـنَ أَخـلـو بِـهــا
بَـعـدَ مـنـتـصـفِ اللّـيـلِ
ترشقُ فـي الْـخـصـلـةِ الـمُـسـتـريـحـةِ
زَنــبــقـــةً
تَفتحُ الـصَّــدرَ لـي والـشَّــوارعَ
تَضحكُ مـن وجـهـيَ الـمُـسـتـديـرِ
قـلـيـــلًا
تُـبـادلـنـي قـبـلـــةً
آه، خـدُّهـا بـاردٌ حين أُوْغـلَ فـي الـبُـعـدِ

وامتدَّ بَيْنِي وبينَ الزُّجاجةِ
صَوْتُ المُؤَذِّنِ :

إن العَمَائِمَ تنبتُ كالفُطرِ
مثلَ النُّجومِ علي كَتفِ الجِنَرالاتْ
والسُّجونُ التي تملأُ الرحبَ
بين الرباطِ وصنعاءَ
مثلُ الجسور التي نَسفتْ
خطَّ باريفَ
أين الطريقُ إلى جبلِ الشَّيخْ
نَكشتْ تَحتَ حاجِبها
أشعلتْ لِلزَّبونِ المعَلَّبِ
سِيجَارَةً
هكذا يَتغيَّرُ طعمُ النَّبيذِ المُعَتَّقِ
تعبرُ سَبْتةُ بينَ اللُّفافةِ والتَّبغِ
تَسقطُ بَيني وبينَ الزَّبونِ المعَلّبِ

أُغنيةً
آه
...
تَتَناثرُ أَجنحةُ اللَّحنِ
تَأْخذُ شكلَ الوُجوهِ التي تَتَوهَّجُ
حولَ المَوائِدِ :
ــ هل تَأْكُلينَ قليلًا من اللَّوزِ
ــ عيناكَ ثَرْثارَتانِ
ــ عرفتُكِ قبلَ اجتيازِ الجَمارِكِ ..
سَبْتَةُ
كانَتْ مُحاوِرتي تَعشقُ الرَّقصَ
تَنزعُ من جُرحِها بَسمةً
وتُغَني
لِيَحتميَ اللَّحنُ بِالذّاكِرَهْ ...
أَنَّ نِصفَ الزُّجاجةِ يَكْفي

إذا أَقفلَ البارُ أَبوابَهُ
وانْتَهينَا إلى رَدْهَةِ المدِّ والجَزْرِ
وَالصَّبْوةِ الْعَاثِرهْ

تَخلعُ الكأْسُ أَسماءَها
تَتَواتَرُ فيها النُّعوتْ
تَتَنكَّرُ في ثَوبِ زَنزانةٍ
تَنثُرُ الوَردَ مِنْ شُرفاتِ البُيوتْ

مِن كَلَامِ الأموات



مِن كلام الأموَات

أَنـا المَنسيُّ عندَ مقالعِ الأَحجارْ
وتحتَ الصَّخرةِ الصَّمـاءِ
تـأْكـلُ مـن شَـرايِيـنـي
مَـسـاميـرُ الـدُّخـانِ
أَكـادُ لَا أَصحـو ولَا أَغـفُـو
تَـجاوَزنـي الْـمَـدَى
وَانْـحـلَّ مـا بيـنـي وبينَ اللَّـهْ
تَـمزَّقَ كـلُّ شَـيْءٍ فـي يَـقـيـنـي
مـا هـديـرُ الـمَـوْجِ
مـا الأنـهـارْ
ومـا الأَبـدُ الذي يَـنـأَى
ومـا الأَزلُ الـذي يَـجـفُـو
ومـعـنـى أَنْ أَحِـنَّ

وأن أمـــدَّ يدي
وأن أختـــارْ

وَأَنْ أمتَدَّ فـي حُـلـمٍ
وأن أرتدَّ فـي تَـذكـارْ
أنـــا المَـنسِــــيُّ
يَـسمــرُ عِنـد أبـوابـي نُبــاحُ اللّـيـلْ
ويَرقُـــص فـي بصيـصِ النَّجـمِ
ظِلٌّ مـن شَـياطينِ
تَطـاولَ ظـلُّ أجـنحـةِ الصُّقــورِ
غَـفَــــا
عَلى بُسُطِ البُحيرةِ طحلبٌ
ومَـشـتْ عـلى عَيـنــي
سَحائبُ نَشوةٍ بالموتِ مبلولَهْ

وتَنبُشُ في الترابِ يـدي
وأفتلُ فـي ظلامِ اللّيلِ حبـلًا

رُبّمـا جَدّلتُ سبعَ ضفـائـرٍ
لبناتِ أُختــي
أَو سَمعتُ الفَـجـرَ أَذَّنَ
فاستَثَارتْني شُــكــوكٌ ،

يـا أَحـبّـائــي
مَـضَــى أَبـدٌ ولـمْ يَمتدَّ جَـسرٌ
بَـيْـنَـنَـا
مـا عـادتِ الأَفــراسُ تَـجـمـحُ
أَو تـصــولُ الريــحُ
شَدَّ خناجرُ الفُرسانِ في أَغمادِها
صــداً
سـأَبـقــى هـا هـنـا ظــلًّا
عـلـى سَـفْحِ الجِـدارِ
يـلُـمُّـنـي جــزرٌ
ويـنشـرنـي هديرُ المَوجِ

يا وَيحِـــي
تَمزَّقَ كلُّ شيءٍ في يَقيني
ما هديرُ المَوْجِ
مـا الأنهـــارْ
أَنا المنسيُّ عندَ مقالِعِ الأَحجارْ

خُفُ حُنَين

حُداء

أَتَينا، شدَّنا لِلدَّرب وهمٌ
أَشعلَ المَيْدانْ
أَتَينا مِن وَراءِ السّورْ
نَفضْنا ظِلَّنا وعجاجنا
والصَّخبَ والأَكفانْ
وتَمْتَمنا :
بِعونِ اللَّهِ نبدأُ
أَيُّهَا القِنْديلْ

مِداذُكَ مِنكَ
أَنتَ الزَّيتُ

والقُرآنُ

والأنجيلْ

ومرَّتْ حِقبةٌ وتَصرمَتْ أُخرى

ونَحنُ ندورْ

ذَبحنا الضَّبَّ مِنْ سَغَبٍ

ونِمنا في ظِلالِ الشِّيحْ

وَما عَزفتْ لنا الأَوْتَارُ

غيرَ قصائدٍ مِنْ ريحْ

فَدَوَّمْنَا

وَمرَّ بِركبنا المُنْبَتُّ

يَمضغُ عَظم ناقَتهِ

وفي عَينيهِ خُفٌّ حُنينْ

وكُنَّا اثْنينْ

فـصــارَ الصَّـمــتُ ثـالِثَنـا
ورابــعَــنـــا
دمـــوعُ العَـيــنْ

على بـاب المدينـه

خيــوطٌ مـن أذان الفـجــرِ
تَـمـســحُ غَـفــوةَ الأَشـيــاءْ

وســـربٌ مـن طيــورِ البَـحْــرِ
يَحمــلُ كـلَّ مِنقـــارٍ
عُيـــونَ جَزيـرةٍ خَضـــراءْ
وظـلٌّ تحتَ أَمـــواجِ النَّـخيـــلِ
وضــــوءُ شبـــاكٍ
ومـاذا كـانَ في عينيَّ من حلــمٍ

سـوى قَطرات هـذا الضَّوءِ
أشـربُـهـا نَـدىً
وأَصبُّهـا سُحبـاً
وأمطـارا
وَمـاذا ؟

ــ كـانَ فـي عَيْنيـكَ خيطٌ من أَسىً،
يا شـارِبَ الدَّيجـورِ
أيُّ غَمـامـةٍ فَتَلتْـكَ حبـلًا مِنْ دمٍ
وَرَمتْ بِـكَ الدَّارَ ؟
ــ ظَنَنَّـا النَّسرَ حـطَّ علـى
مَـدينـتكُـمْ
فَـأيـنَ مضَـى ؟
ــ تَغَلْغَـلَ فـي الظَّـلامِ
طـوى حفيـفَ جَنـاحِـهِ
المَـسْحـورْ

ـ وكيفَ تُسامرونَ النَّجمَ بعدَ غِيابِهِ ؟
ـ كُنَّا نُلفِّقُ أَحرفاً
ونَبيعُ أَشْعارا
فَلَمْ نُفلِحْ
فقُلتُ أَشُقُّ لِلمرقَى طريقاً

في الْعذابِ
أَدُقُّ بابَ الريحِ
أَفتحُ جوف صَدري
لِلغرابِ
فتُشرِقُ الفرحهْ
على قطراتِ دمعٍ أَوْدَمٍ
رعشتْ بها الأَقدامُ
عِندَ السَّفحِ

ـ دُونَكَ عشوةَ الصحراءِ

فاضــربْ في صـمـيــم المِـلـحِ
صُـبَّ الكـلَّ فـي الأَجــزاءْ
أَثَينــا مِـن وَراءِ السُّـــورِ
مــا ضَحِكـتْ لنــا قَـمـحـــهْ
ـ تَـشُـــدُّ يــديَّ
عـنـدَ المُـنـحـنَـى حـانـوتُ خـمَّـــارٍ

نُعـرِّجُ ثـم نَـمـضـي
نسكبُ الأَحــزانَ فــي الأَحــزانِ
نَـفــرح أَو نـمــوتُ
سِـيـــانِ

نـحـنُ هـنـــا
الحقيقَـــــهْ

الوصـــــول

تَـعـثَّـر ذلـكَ السَّـكــــرانُ
فـي شَفَتيـــــهِ وانكــفـــــأَ
ومَـســَّـحَ شَظيـــــةَ المِـــرآةِ
فـي أحــزانِـــــهِ فَـــرَأَى
جَـنـــــازَتَـــــهُ
شِفاهاً تَمضغُ الصَّـلـواتِ
نَجماً صـاحَ وانْطفأ

وأَفلتَ مـن يـديـــــهِ
حُـلـمُ داليةٍ ومِسبحــــةٍ
وأُمٍّ تَنشرُ الأَثـــوابَ فـوقَ السَّطـحِ
فـامتـــلأَ

نُبـاحـاً
أَطبْـقَ الجَـفْـنيـنِ

عـضَّ لِسـانَـهُ
ونـأى



خاتمة



الحُرُوف

وأنــا أُراوِدُ كــلَّ شاردةٍ
لأَسكــنَ
فــي حِـمــاهــا،
وأطــوفُ سبعــاً
حــولَ دانِيــةِ القُـطــوفِ
تمــطُّ أَلسنُــهــا الحــروفُ
بِــمَــا تَشــابَــهَ
مــنْ صَـهـيـلِ مَــلاحِــمِ التَّــأْسِيسِ
حيثُ الــرُّؤْيَــةُ
اكْتَملــتْ
وحَصحصتِ البَدائِــلُ
فــي مَــداهــا

وأَنــا أُراوِدُ

كـلَّ آبـــدةٍ
أُطـوِّفُ مـا أطـوفُ،
فيـا صليـلَ مـلاحِـــمِ
التَّـفـتِيـــشِ
فـي زَمـنِ التَّفـــاعيـــلِ
المُـــدوَّرةِ
اسْتَـفِـقْ
واخلـعْ نِـعـالَـــكَ
قـبـلَ
أَن تَلِجَ البُـحـورُ السَّـبـعُ
دائرةَ الكُســـــوفْ

نـفـطٌ
على قـمـرٍ
نـهْـدٌ
على حَـجَـرٍ

قيدٌ
على مطرٍ
وتَنهمِرُ الحُروفْ

— 1 —

حرفٌ توهَّجَ
والتَهبْ
صبَّ السَّليقَةَ
في الغَضبْ
وأَقام في الْمَابَيْنِ

لا لِلسَّيْفِ
كانَ
ولَا الضَّحِيهْ
يَمتدُّ خيطاً

مِـن حِــوار
بينَ السُّقــوطِ
والانْتِظــارِ
وعبـرَ بَلْقَنــةِ
القَضِيــهْ
حــرفٌ تَشابكت النَّــوايَا
بِالعَطــايا
فِيــهِ

واغْتَنـتِ الشكــوكْ
حــرفٌ تَجـاوزَ
ثــمَّ واجــهَ
ثــم أقـعــى
عندَ منعطِفِ الطَّريــقِ

إلـــى البُنـــوكْ

— 2 —

حـــرفٌ تـــوسَّـــــمَ
فـــي ازْرِقـــاقِ البَحْـــــرِ
مِـحـبـــــرةً
وفـي الشَّـجـــــر المُســــافِـــرِ
فـي شُقــــوقِ الغَيـــــمِ
أقـــــلامـــــاً

فـأَدخـــلَ فـي مَـراسيمِ الكِتــابــةِ
عِـــيَّ بــاقِـــلِ
بُــرْجَ بــابــلِ
نكهـــةَ الزَّيـــتِ
المُخلَّـــلِ

مـن أَنـامِلِهـــا

إذا ابْتَـسـمـتْ رَبــابـهْ

بالتَّـمـتـمـــاتِ

وبالتَّـــوابـــلِ

فـكَّ أُحْجِيـــةَ المَـــرايـــا

وأَصـــابَ خـــاصِـــرةَ

الفُـــــؤادْ

هـــو مَـــرَّةً

قُـفـلٌ

وآوِنــــــةً

سَـحـــابَـــهْ

وبـــهِ اغْتَنـــتْ

كَـلـمــاتُ رَبِّـــكَ

فـــي خَـصــاصَـتِـهـــا

وأَدْركَــــهـــا النَّـفـــادْ

— 3 —

حــــرفٌ يـطـيــــرُ
إلـــى الْـــوَراءْ
لَفظَتـــــهُ آلـهــــةُ الثَّـمـانِينـــاتِ
فـانْـتـعـــلَ الْهَـــواءَ
وَعَـــدَّ عَـكْـســـاً
مـــا تَـــواتَـــرَ
مِـن سُلالاتِ الدَّقــائِـقِ
فـاسْتَـــوى نـهـــراً
بِبابِ الْخمسِ والسِّتِّينَ
يَسقطُ تـارةً

ويَقـومُ

تَــــارهْ

مَــزَجَ السُّــــلافَـــةَ

بِالعِبـــارَةِ

رَشَّ أَرصفـــةَ البُيـــوتْ

ورأى الثَّمــانينـــاتِ

قــامــوســاً تَـدلَّـــى

خَلْـــفَ مِكْـنَســـةٍ

وأمعـــنَ

فـــي السُّكـــــوتْ

هِـــيَ كِلمـــةٌ خَفَقَـــتْ

بسبعـــةِ أَحـــرفٍ

وأَجـــازهـــا الـــدَّمُ

قـبـلَ أن تَفْتَضَّهـــا

السَّبعُ الْخطـــايـــا

وأَنـــا الـــذي آنستُهـــا

نـــاراً

وجـدَّلـــتُ السَّـــرايـــا

عَـبرَ أَحـرفِـهـــا

لِتَقْتَحِـــمَ السَّـــرايـــا

أأَقـــولُ جِئتُ أُمُـــدُّ جَـســراً

مِـــن جـبـــالِ الرِّيــــفِ

جِئتُ بِخيلِ طـــارقْ

وعقدتُ أَلوِيـــةَ الرِّفـــاقِ

وَراءَ عُـقـبــــةَ

أَمْ أَتيتُ أعـلِّـــمُ الفُـرســـانَ

كـيـفَ تَـغَـــصُّ بالـــدَّمـــعِ

البَنَـــادِقْ



حداثة التراث وتراث الحداثة
في شعر
أحمد المجاطي

دراسة لمحيي الدين صبحي



ما الحداثة ؟

الحداثة، تعريفاً، هي : التعبير عن الوجدان الجمعي للأمة وفق أكثر الأشكال الأدبية تواصلاً مع التراث ومعاصرة للإبداع. أي إذا كان التراث بكل تحولاته أبا الحداثة فإن أمها عصر الشاعر بكل إبداعاته العالمية. فالانقطاع عن العصر لا يشكل حداثة بل وقوعاً في السلفية الناسخة. والانقطاع عن التراث لا يحقق التواصل بين النص والمخزون الإبداعي الكامن في لا وعي الجمهور على صورة استجابة جمالية قابلة للتعديل بحسب مقاييس المعاصرة.

اختصاراً للوقت، سوف أعتبر الموروث الشعري العربي مسلمة مفهومة لا تحتاج إلى شرح. فمن النابغة إلى أبي تمام فالمتنبي فالحلي فالبارودي إلى إلياس أبو شبكة والجواهري سلسلة متصلة مفوفة الألوان، تشكل كل حلقة منها حداثة عصرها.

حداثة عصرنا بدأت بالخمسينات. لكنها لم تكن في تنويع القوافي والتفعيلات، فهذا كلام صحافيين لا يعرفون أن الشعراء العرب منذ امرئ القيس يخرجون على البحور والقوافي. فالرجز حمار

الشعر، كما يقول العروضيون، لأنه يقبل كل الزحافات لكي يلبي حاجة المتكلم إلى التعبير الفوري. أبو العتاهية وأبو العلاء كتبا شعراً يعتمد التفعيلة ويستغني عن البحر والقافية. الزجل والمواليا من الورثة الشرعيين لهذه المحاولات. أما الوشاحون فقد جمعوا أصنافاً من التلاعب بالأوزان والقوافي ومزج الفصيح بالعامي. المستشرقون ينسبون زوراً إلى شعراء المهجر الشمالي، أي جبران وحوارييه، أنهم سباقون في تجريب الأوزان. وهذا بهتان. فجبران ليس بشاعر، لأنه لا يعرف النظم، ومنظومه سخيف كله، أما منثوره فليس بشعر لأنه خال من الوزن والشكل. التجريبيون الحقيقيون كانوا شعراء الرومانتية : أبو شادي وأحمد باكثير. لكن التجريب في الشكل لا يفضي إلى الحداثة.

حداثة عصرنا في الشعر بدأت بالستينات حين استطاع الشاعر أن يعطي التجربة كما تتكون في نفسه لحظة ولادتها. فتنفصل التجربة عن ذاته وتأخذ حيزاً خاصاً بها كشيء مستقل. القصيدة التقليدية، خليلية كانت أو تفعيلية، تعطينا ظواهر التجربة وخلاصتها ثم تظل على صلة وثيقة بصاحبها، وسأقدم مثالاً من سيد الشعراء الكلاسكيين المعاصرين، الشاعر محمد مهدي الجواهري. يقول في قصيدة نظمها عام 1978 وأنشدها في مهرجان المتنبي ببغداد وجعل عنوانها «فتى الفتيان.. المتنبي» :

تحدى الموت واختزل الزمانا
فتىً لوَّى من الزمن العنانا
فتىً خبط الدنى والناس طراً
وآلى أن يكونهما، فكانا ..

فهذا تقرير عن تجربة المتنبي : يصفها من الخارج كما يختزلها. فهو لا يعطينا تجربة المتنبي ذاتها في تحدي الموت ومقارعة الزمان والناس، بل يخبرنا بذلك مثلما يخبرنا بأن المتنبي آلى أن يكون الدنى والناس طراً. هذه الطريقة غير قابلة للتطوير بشكلها الحالي. وهي غير مقصورة على الشعر الخليلي بل يمكن للذهن المسطح أن يصوغ تلك المعاني بحسب التفعيلة الواحدة دون أن يكسب قوله شيئاً من الحداثة. وهذا سر الصدمة التي أعلنتها نازك الملائكة في كتابها الخالد **قضايا الشعر المعاصر** الذي أصدرته أول مرة عام 1962، أي بعد خمسة عشر عاماً من اختراعها للوزن التفعيلي وكسرها لوحدة البيت والقافية في قصيدة شديدة الرداءة بعنوان «الكوليرا». فقد اكتشفت بكثير من السذاجة أن القصيدة الحديثة التي تستعمل الشكل الجديد تحمل شعراً ساقطاً في أغلب الأحيان، سطحياً في معناه وركيكاً في أسلوبه وغثاً في خيالاته وموسيقاه. فقادتها هذه الأزمة إلى المناداة

بالرجوع إلى البحور الخليلية. وهذا تفكير عروضي لا يصلح حال الشعر. القضية إذن ليست قضية أوزان بل هي مسألة إدراكية تدور حول قدرة الشاعر على التقاط التجربة إبان ولادتها وتقديمها للقارئ خلال تكونها. وقد مر الشاعر العربي في تقديمه للتجربة بمرحلتين متزامنتين، في المرحلة الأولى تقدم القصيدة الحديثة التجربة إبان وقوعها مروية على لسان الشاعر، سواء أكان الشاعر بطل القصيدة أو راوياً لها. في المرحلة الثانية صار الشاعر يخلق بطلاً ويتركه يروي التجربة بنفسه. وقد اقتصر المجاطي على استعمال الشكل الأول.

ففي قصيدة بديعة لشاعرنا المجاطي في هذا الديوان بعنوان «السقوط» يقدم لنا تجربة بؤس داخلي رهيب نتيجة صراع النفس الحية مع الزمان الفارغ. إن الزمان الفارغ يعدي النفس بفراغه. يضيع الكائن الحي في كآبة المساء بين شوارع المدينة وحاناتها وبين مراودة الإبداع والوقوع في شرك العقم واللاأدرية وانعدام الهدف.

قصيدة «السقوط» هذه من أفضل الأمثلة في الشعر العربي الحديث على التجربة المعطاة من الداخل في إبان تكونها. وقد فهمت من الشاعر أنه نظمها في أواخر الستينات. وسوف نرى بعد، أهمية هذا التاريخ في صلته بالرؤيا الكلية للشاعر.

في هذه القصيدة ينعدم الزمان، ويمر الشاعر بلحظة انخطاف ليعود إلينا وقد عانى من تحول يخرج منه شخصاً آخر غير الذي كان قبل التجربة. إنها ولادة ثانية عبر زمان مكثف ثقيل منعدم الحركة، يشبه الزمن المأساوي في التراجيديا لأنه يجري في أعماق الوجدان حيث يختلط الأمس والغد، الأزل والأبد ؛ زمان مصمت مسدود من كل جوانبه ليس فيه ثغرة من التأجيل أو التطويل أو المماطلة، فتأتي القصيدة مصمتة صماء خالية من الفراغات كأنها سبيكة، مما يتيح لها أن تضعنا في جو مشحون بالانفعالات المتصاعدة حتى ذروة اكتمالها، ويضفي عليها مسحة من المهابة والديمومة والقدرة على اختراق القارئ حتى كأنها رصاصة. فأنت لا تجد في قصيدة «السقوط» حشواً ولا استطراداً ولا رخاوة بل سلسلة من التحولات السريعة المتلاحقة المسددة في اتجاه واحد هو الضياع والعدم. فالقصيدة تبدأ والمتكلم بحالة طبيعية. شيئاً فشيئاً يرحل عنه النهار وتتلبسه الشوارع وتمتصه الكأس فيتعبد لذاته وينفلت من عقاله الطبيعي عريان راقصاً وعاشقاً. هاهنا يحدث التحول فيصالح العالم ويستقيل من الصراع

أصالح الكائن والممكن والمحالْ
أخرج من دائرة الرفض ومن دائرة السؤالْ

وهو في هذه المصالحة المستقيلة يحاول الدخول في دائرة الإبداع فلا تسعفه العبارة، لكنه سيان لديه إن أبدع أو لم يبدع :

شربت كأسي فاشربي أيتها البحار

فالزمان منعدم في القصيدة، والمصالحة مع العالم تتم في لحظة اشراق تومض ثم تختفي في النفس. إنها لحظة التجلي التي تشيع في الإدراك وعياً غير عادي،به يتم التحول في النفس والشخصية والنظرة إلى الحياة. مما يجعل التجربة تملأ القصيدة.

حين تملأ التجربة القصيدة يخلق لدينا شعر نسميه بالمصطلح النقدي «شعر التجربة». قد يقال إن كل شعر ينقل تجربة. صحيح، لكن الشرط الأساسي لكي تندرج القصيدة في «شعر التجربة» هو أن تشتمل التجربة على لحظة تجلٍ يتم التحول من خلالها تحولًا كلياً بحيث ينتهي برؤيا شاملة يخرج منها المتكلم وقد أصبح غير الشخص الذي كانه في بداية القصيدة. فالتجربة تتم في الوعي وبمعزل عن الشعور، مما يخلق تفككاً بين الفكر والشعور. أي أن القصيدة تعرض حالة التفكك وتنتهي بتركيب جديد تتوحد فيه العناصر المتباعدة. لهذا فإن تجربة الشاعر تتنزل عليه بنوع من التجلي المفاجىء الذي يغدو فيه الموضوع الملاحظ، أوالحادث العادي، متحولا ومشحونا بمغزى غامض. في لحظة التجلي تلك، يندمج الباطن بالظاهر،الحس بالفكر،المادة بالروح، المعرفة بالحدس. إن الحياة الخفية المستسرة الغامضة خلال التجربة، تتجلى فجأة في العالم المرئي ومن خلاله، فتنكشف أسرار الحياة والتاريخ والروح لعين الرائي انكشافا يزوده بمعرفة عيانية ذاتية لا سبيل له إلى اثباتها موضوعيا :

فالتجلي، بالمعنى الأدبي، طريقة لإدراك القيمة حين لا تعود القيمة موضوعية حين تكف عن أن تكون في الطبيعة، أي في نظام أفكار عن الطبيعة مقبول بين الناس. التجلي يؤسس البيان عن القيمة في الإدراك الحسي، فيعطي الفكرة مع تكوينها الأصلي، مقيما صحتها على التجربة الأصلية لشخص يمكن التعرف عليه، وليس على الامتثال لنظام القيم الشائع بين الناس. بعبارة أخرى، التجلي يعطينا الفكرة قبل أن نصدر الحكم على صدقها أو بطلانها، قبل أن يتم تجريدها من الادراك الحسي، وحينما لا تزال متحدة مع الانفعال والموضوع المدرك.

«تختلف الاستجابة الموحّدة، عند التجلي، عن الاستجابة للشعر العادي في كونها تقوم على انفكاك أصلي للفكر عن الشعور، ثم يتم إنجازها بالظفر على ذاك التفكك. في الشعر التقليدي تنتمي

الاستجابة الموحّدة إلى الشاعر باعتبارها أداته العادية، وبوصفها استجابة مناسبة لحقيقة موضوعية تضم الواقعة والقيمة. أما في التجلي فتنبثق كذروة لفعل مسرحي لا تلبث إلا برهة فقط، وبعدها نعود إلى عالم الإدراك العادي حيث نترك للتساؤل إن كانت الفكرة التي حملناها من التجربة صحيحة. إنه بهذا الفصل بين لحظة الاستبصار الأكيدة والفكرة الاشكالية التي نجردها منها، وبانعدام التوازن الجديد بينهما، نتمكن من أن نميز تمييزا واضحا الشكل الأدبي الحديث، وهو شكل لا يحاكي الطبيعة ولا نسقا من الأفكار عن الطبيعة، وإنما يحاكي بنية التجربة ذاتها : فهو شعر التجربة» (1)

النجلي إذن هو اللحظة التي يصير فيها ما كان يتفاعل في الخفاء من عناصر التجربة الفنية باديا للعيان في الإدراك والتعبير معاً. إنه الحدس التعبيري الذي يتخذ شكل صورة تقع بين المفهومات المجردة ومنطقة الشعور. لذلك فهو يحمل العنصر الذاتي في إطار المفهومات التي تتكون منها التجربة، ولهذا السبب أيضا يحمل صورتي المفهوم والإدراك الحسي في وقت واحد، وبالتالي فهو جوهر الرؤيا.

وقصيدة «السقوط» تحقق كل تلك المفاهيم دفعة واحدة. فالشعور هامد ثابت فيما الوعي يتحرك في مملكة التحولات عبر التجلي الذي يحملنا إلى فضاء المصالحة والاستقالة من الصراع. شيئاً فشيئاً يخرج المتكلم من غيبوبته ويستعيد الشعور دوره في حياة الكائن الحي : تبدأ مؤثرات العالم الخارجي بالتسلل فيشرع بأن يرى الضوء ويسمع قهقهة السكارى، لكنه يعود إلى رؤياه المتصالحة التي توفق بين الأضداد حيث يستوي فيها الموت والحياة ثم الشمطاء والعذراء، لذا يسميها «عرساً» بكل ما توحيه هذه الكلمة من جو احتفالي وتداعيات جنسية تنشأ من اقتران الحياة بالموت، ووجود ألفاظ تخلق جواً جنسياً : العذارى والدم والأنين، تخلع أثوابها. على الرغم من استعمالها في سياق غير جنسي — وهذا أدخل في صنعة الشعر، لأن للكلمة في القصيدة وجوداً خارجاً عن سياقها في الجملة. وبذلك تشف عن معنى في السياق وعن مغزى يوحي به معناها الأصلي. وهذا سر استمتاعنا ونحن نتمزز كل كلمة على حدة في القصيدة. ومما ساعد على خلق وحدة التأثير والمحافظة عليها في القصيدة أن الجو الجنسي في المطلع يتضمن كل الطقوس الاحتفالية للعرس : الكأس، الرقص، العري، العشق. وهذا يفضي بنا إلى ظاهرة أساسية في القصيدة الحديثة وهي الاقتصاد في الألفاظ. فشاعرنا ضنين بالألفاظ يعمل فيها بالصقل حتى تبوح الكلمة بكل احتمالاتها الكامنة، وبالتكرار حتى ترتص البنية وحتى تشكل الكلمة أو الصورة المتكررة

---

(1) Robert Langbum, **The Pœtry of Experience**, Penguin Books, 2 nd Ed. 1974. P.40

الأعمدة الأساسية التي ينهض عليها بناء القصيدة. ولو رجعنا إلى قصيدة «السقوط» لوجدنا أن الصور المتكررة هي النهار والليل، الصحو والسكر،الحياة والموت، الماء والجفاف، الابداع والعقم، الشمطاء والعذراء.

هذه الأضداد تدخل في صراع أمام الوعي المستقيل. الشاعر مراقب حسب قوله : (أراقب الأمصارْ / تجف في الطوية الأمارة) أو غير مبال بما يحدث (أقول : يا أرض ابلعي ماءك، أو فلتغرقي في الدم والأشلاء والأنين). الماء والنهار رمزان مترابطان في القصيدة (شربت كأسي فاشربي أيتها البحار / لم تبق إلا ساعة وتخلع المدينة / أثوابها، ويقبل النهار) لذلك تنتهي القصيدة عند حلول الفجر وسقوط الندى (يرفض أن يغسلني الفجر، وأن تشربني الغمامه) هذه النهاية مأساوية لأن الشاعر تصالح مع العالم وغفر التناقض لكن العالم يرفضه. يرفض أن يعطيه ولادة جديدة مع الفجر، ويرفض أن تطهره الغمامه. لذلك يمضي الفجر والغمامه، وهما رمزا الانبعاث والتطهير. يمضيان ويتركانه مع أشلاء الماضي على الأرض الخراب :

أبقى وراء السيف والعمامه
ملقى على ظهر الثرى
ملقى بلا قبر ولا قيامه

وهذه هي المأساة. غير أن عنوان القصيدة يحدد للمأساة طبيعة مختلفة.العنوان هو «السقوط»، فأين نجد ذلك السقوط ؟ لو تمعنا في الأبيات الماضية التي تختم القصيدة لوجدنا الشاعر قد بقي (وراء السيف والعمامه) أي بقي مع أشلاء الماضي الجماعي، ماضي الحضارة العربية الاسلامية، والشاعر حين يستحضر الرموز الجماعية يكف، في العادة، عن أن يظل فرداً يعبر عن نفسه، بل يصبح لسان الجماعة صاحبة الرموز وبالتالي فقد قام هذا الصراع الهائل بين النور والظلام، الإبداع والعقم، الماء والجفاف، بينما كانت الأمة العربية في غيبوبة التصالح مع الأضداد والاستقالة من الصراع، لذلك مر الفجر وانقشع الغمام فيما ظلت أمتنا وراء السيف والعمامة ملقاة بلا قبر ولا قيامه : لقد سقطت الأمة في غيبوبة الاستقالة والترقب دون أن تنخرط في أي صراع ملحمي يؤهلها لولادة ثانية مع الفجر وحياة جديدة وسط الندى. وهذه هي الرؤيا التي حملتها لحظة التجلي وانفرجت عنها القصيدة. إنها السقوط في العدمية والترقب بينما عناصر الوجود تستمر في التفاعل. أما السيف والعمامة فإنها مخلفات ترقد على الثرى ولا يعبأ بها دوران الزمان ولا بنا.

وهكذا، في عمق العمق، وعند الكلمة الأخيرة تغوص القصيدة في عمق اللاوعي الجمعي وتجرنا وراءها بحيث نضطر إلى قراءتها من جديد على ضوء هذا الانعطاف الخطير الذي انعطفت إليه دون سابق إنذار، مما يعتبر تجلياً آخر عاناه الشاعر وغاص في رؤياه ولم يفلح في الخروج ثانية منه. لقد سقط في رؤيا الاستقالة الجماعية حاملًا أوزار الماضي ورموزه، وسقطنا نحن معه وصرنا وإياه نعاني من هذا التحول الخطير خلال انغماسنا في شعر التجربة. وعندها نرى أن الكأس غير الكأس، وأن نهار القصيدة شيء مختلف عن النهار الشمسي، وأن الماء والجفاف يردانا إلى جدلية الحياة والموت أو الخصوبة والعقم.

تسير الحركة في تجربة «السقوط» على خط نازل يهوي ويغوص، لذلك التجأت إلى الطبيعتين المائية ــ حسب تصنيف باشلار ــ والأنثوية ــ حسب تصنيف يونغ.

تتجلى الطبيعة الأنثوية في الحالة السلبية منذ الصورة الأولى في المطلع «تلبسني الأشياء .. تلبسني شوارع المدينة». فاللباس واللبوس هما رمز جنسي «هن لباس لكم وأنتم لباس لهن». في الحركة الثانية النازلة «أسكن في قرارة الكأس». استكانة في رمز أنثوي آخر هو الكأس. يتلوه مشهد المدينة «تخلع أثوابها» والعرس الذي ينتهي «بالطوفان»، وهو رمز جنسي آخر ينتهي بالتلاشي «ملقى على ظهر الثرى».

من هذه القراءة الجنسية للقصيدة ننتقل إلى ما هو مقدس. فالجنس دائماً تعبير طقوسي عن شعائر مقدسة. والتجلي تجربة مشتقة من التجربة الصوفية التي تقوم على ظهور الله وغياب العالم، في حين أن المأساة تجربة شيطانية تقوم على غياب الله وظهور عالم بلا عناية ربانية ترعاه أو تعلل وجود الشر فيه. غير أن البطل المأساوي يجابه أحداث العالم بنفسه مسوقاً بروح التخطي إلى فرض إرادته وتعيير مجرى الحوادث، ولا يهم بعد ذلك إن نجح أو أخفق. وليس في القصيدة شيء من هذا، فالحوادث تتوالى على وعي يدركها بكل أبعادها ونتائجها دون أن يكون لديه مشروع للمجابهة، لكنه يدرك أن النهاية مأساوية، فهو وعي مأساوي بدليل أن الخاتمة فاجعة تشبه حالة انكشاف الوهم anagnorisis التي عاناها أوديب حين اكتشف أن ملكه الباطل قام على قتله لأبيه وزواجه من أمه. وبالمقابل، ليس في القصيدة تعلق بكائن علوي يرتجى منه الخلاص أو الغفران أو البركة، مما يجعلها لا صوفية ولا مأساوية خالصة.

تبدأ القصيدة بحالة انخطاف يتلاشى فيه النور والوعي، فتتوالى الحوادث في تيار اللاوعي حيث يشهد الشاعر تحولات في الظلام وتحت الماء (كناية عن جريانها في اللاوعي) ترميه في حالة من الغبطة يتصالح بها مع العالم مصالحة تجعله يشعر بالندية حياله (شربت كأسي فاشربي أيتها البحار) لكن هذه الندية مشوبة بإحساس بالعقم وتحول الأقدار بما ينذر بالشر (أراقب الأمطار / تجف في الطوية الأمارهْ / تسعفني الكأس ولا تسعفني العباره)، وهذا ما يجعل معنى الكأس يتحول من معنى السكر في البيت

السابق إلى معنى القدر والمصير في البيت الذي يليه (شربت كأسي فاشربي أيتها البحار) مما يحمل، مع الندية، معنى الانذار والشر خاصة وأن حركة السقوط في الكأس والظلام أشرفت على نهايتها بوشك اقبال النهار. في هذا الموقف الملتبس بين الشك واليقين وفي ضوء الغسق الملتبس يتكرر عند الشاعر موقف المصالحة ولكن على صورة احتفال بالتسوية بين اللحظة الشمطاء والدقائق العذارى، أي المصير المزدهر والمآل إلى هلاك. فكما انتهى الليل إلى سراب الغسق، تنتهي تحولات الوعي إلى عرس مختلط بالتسوية، وينتهي السقوط أيضاً بالتباس في الموقف الكوني، أي في المصير الوجودي بأكمله : (أقول : يا أرض ابلعي ماءك، أو فلتغرقي في الدم والأشلاء والأنين).

إن لحظة مواجهة المصير هي دائماً لحظة رعب وجودي. وقد اختار الشاعر لحظة الرعب الوجودي هذه لِيُغرق الاحتفال الجنسي في نهاية رحلة الليل ورحلة الوعي بتحولاته العديدة، كي تجتمع في النهاية في أسطورة الطوفان.

لكن هذه الأسطورة كما وردت في القرآن ذات بطلين : مؤمن ناج هو نوح، وكافر هالك هو ابنه. كما أنها ذات وجهين : الطوفان الذي يجتاح كل شيء ويغرق الأرض (بالدم والأشلاء والأنين)، والسلام والأمان والإيمان الذي يعم الأرض بأمر من الله (ابلعي ماءك). والوجهان يعرضهما القرآن كنموذجين للمصير الوجودي. قال تعالى :

﴿ وقال : اركبوا فيها. بسم الله مَجراها ومُرساها، إن ربي لغفور رحيم. وهي تجري بهم في موج كالجبال. ونادى نوح ابنه وكان في معزل : يا بني، اركب معنا ولا تكن مع الكافرين . قال : سآوي إلى جبل يعصمني من الماء. قال : لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم. وحال بينهما الموج فكان من المغرقين. وقيل : يا أرض ابلعي ماءك، وياسماء أقلعي. وغيض الماء، وقضي الأمر، واستوت على الجوديِّ ؛ وقيل : بعداً للقوم الظالمين ﴾. (هود : 40 ــ 43)

إن البناء الثنائي للخيال في القصيدة، من نهار وليل، صحو وسكر، بحر وجفاف، شك ويقين، قد أسعف الشاعر على استلهام الآية ببطليها، وعرض المصير المزدوج دون دخول في التفاصيل. كما أن الإيماءة السريعة وانتهاء البيت بكلمة (الأنين) يساعدان على استدعاء الآية ﴿ بعداً للقوم الظالمين ﴾، خاصة وأن نهاية البيت ونهاية الآية يصوران مصيراً محزناً مخيفاً. هذا المصير يأتي ــ كما بيّنا على صورة انكشاف الوهم بانحسار الرموز المائية (يرفض أن يغسلني الفجر وأن تشربني الغمامهْ) إشارة إلى استحالة انبعاث جديد. وتمهيداً للمصير المحتوم في وقوع الأمة خارج حركة التاريخ متشبثة برموز ماض لم تعد تصلح للحياة في الحاضر (أبقى وراء السيف والعمامهْ /ملقى على ظهر الثرى /ملقى بلا قبر ولا قيامهْ)

وهكذا بدأت القصيدة بحالة من التجلي انفك فيها الفكر عن الشعور، وحدثت في اللاوعي تحولات انتهت برؤيا مأساوية، دون أن تكون التجربة ذاتها مأساوية. ولهذا نفضل إطلاق اسم « الوعي المأساوي » على هذه التجربة، دون أن نسميها « تجربة مأساوية » نظراً لعدم توفر الشروط المذكورة.

مثل هذا الوعي المأساوي يوافق « النموذج الشيطاني الفوضوي » حسب تقسيم الباحث الروماني Liviu Rusu [1] الذي يقسم شخصيات الفنانين إلى ثلاثة نماذج، أحدها الشيطاني الفوضوي وهو الغضوب الهدام اليائس، ونقيضه « النموذج الرقيق » وهو مرح عفوي أنيق، ومن تفاعلهما يأتي « النموذج الشيطاني المتوازن » الذي ينتهي فيه الصراع بانتصار الانسان على الشر والشيطان. ومن الواضح أن قصيدة « السقوط » نتاج خيال شيطاني فوضوي يحدق في المأساة دون رعب أو مبالاة.

ولكن الشاعر، أياً كان مزاجه، لا يعبر عنه بوصفه مزاجاً شخصياً. والشعر ليس مجموعة ردود أفعال فردية على حوادث عرضية، بل هو أفضل تعبير ممكن عن وضع نموذجي يبلغ درجة المثال في حياة الأمة والجماعة. وهذا ما يجعل النص الأدبي قابلاً للتوصيل دون معرفة قائله وعصره.

إن للنص الأدبي وجوداً مستقلا تماماً عن مؤلفه بمجرد ما يصل إلى قارئ آخر. هذا الوجود المستقل يستمده النص من موضوعية الرؤيا التي يحملها، لأن الرؤيا فرضية لتفسير الوضع البشري في ماضيه وحاضره ومستقبله، وبالتالي فإنها لا تصدر عن الذات الفردية حسب الخريطة الفرويدية للنفس البشرية : الأنا والهو والأنا العليا لأن الرؤيا نظرة شاملة تقترح خلق عالم مغاير أوتفسر عالمنا بعالم مغاير مفترض وبالتالي فهي أميل إلى أن تكون مكتسبة من التفاعل مع العالم الخارجي ومع المثل العليا للشاعر والجماعة التي ينتمي إليها. فشعر الرؤيا يعتمد على حياد الشاعر تجاه تجربته ولا مبالاته بأن تكون نتيجة التجلي ايجابية أو سلبية. والشاعر الرائي خلال التجلي كالعالم في مخبره : يرى ويلاحظ ويقرر. فما هي مادة بحثه ؟ إنها بالضبط مادة الزمان المتلاشي والمضغوط والمكثف بحيث ينفلت من عقال الزمان الفردي وينطلق في فضاء الأبدية. ولكن ما هي الأبدية ؟ إنها الزمان الوجودي مما قبل الخليقة إلى نهاية العالم، من الأزل إلى الأبد. هذا هو الدهر بالمصطلح العربي. وهو زمان يقع في اللاوعي الجمعي للبشر. فهو، كما يعرفه كارل يونغ[1] ، «ليس أكثر من إمكانية، تلك الامكانية، في الواقع، انحدرت إلينا من أول الزمان

---

(1) رينيه ويليك وأوستن وارين : نظرية الأدب، ط. 3، الدار البيضاء، 1985. ص 11.

(1) C.G. Jung, **Contribution to Analytical Psychology**, London, Kegan Paul, 1927. «On the Relation of Analytical Psychology to Pœtic Art», PP. 245-260.

بالشكل النهائي للصور». أي أن مضمون اللاوعي الجمعي صور أولية «تضم كل صورة من هذه الصور قسماً من سيكولوجية الانسان ومصيره، بقية من المعاناة والبهجة التي حدثت مرات لا تعد في تاريخ أسلافنا». ولو سألنا يونغ ما الذي يجعل الفنان ينتقي مرة رؤيا بهيجة ومرة رؤيا مأساوية لأجابنا بأن الدافع إلى ذلك إحساس الفنان بالمرحلة التاريخية. إن الفن «يعمل على الدوام في صقل روح العصر، لأنه يلد الأشكال التي يحتاج إليها العصر أشد الحاجة. فالفنان إذ ينصرف عن الحاضر الذي لا يرضيه يوصله الشوق إلى الصورة الأولية Premordid image في اللاوعي، التي تصلح كأحسن ما يكون للتعويض عن العجز والواحدية في روح العصر. فالفنان يمسك هذه الصورة وحين يعمل على إنتشالها من أعماق اللاوعي يجعلها على صلة بالقيم الواعية، ومن ثم يظل يغير في هيئتها حتى تغدو مقبولة لدى معاصريه وفقاً لطاقتهم».

بناء على ما تقدم، فإن قصيدة «السقوط» تصور سلسلة هزائم الأمة في الستينات، بدءاً بانفصال سورية عن مصر وانهيار الجمهورية العربية المتحدة، إلى تعثر المشروعات الثورية، إلى خيانة الثوار لطبقاتهم وأهدافهم، إلى الهزيمة الكارثية أمام إسرائيل عام 1967. إن الستينات سلسلة من النكسات التاريخية في حياة الأمة العربية، يمكننا الآن أن نرى آثارها على هذه الأمة. ولذلك جاءت القصيدة على شكل سلسلة من السقطات بدأت بالسكنى في قرارة الكأس ثم تحولت إلى المصالحة مع الكائن والممكن والمحال، ثم انتقلت إلى استقالة الوعي (أخرج من دائرة الرفض ومن دائرة السؤال)، ثم غاصت في الطوفان وغرقت (في الدم والأشلاء والأنين)، وأخيراً رفضت الحياة أن تعود، فظلت الأمة جثة تعانق رموز ماضيها (السيف والعمامة)، وانكشف المخاض الكوني عن جسد بلا مصير.

لم يكن هذا التفصيل في شرح قصيدة «السقوط» يهدف إلى تحليل قصيدة واحدة، وإنما كان الهدف منه تحديد طبيعة التجربة التي يشتمل عليها الديوان، وربطها بتجربة الأمة خلال عقدين من الزمان، واستخلاص الرؤيا النهائية في الديوان، والاشارة إلى المرتكزات الفنية التي تبنى عليها القصائد. وهذا لا يعني أن قصائد الديوان متماثلة، أو أن قصيدة «السقوط» أفضل مافي الديوان. ولكن الشخصية الفنية والرؤيا الشعرية تضمنان للديوان وحدة متميزة تدل على المرحلة ولا ترتبط بها. ففي كل قصيدة تجربة، وفي كل تجربة رؤية، ومن تكامل التجارب والرؤيات نحصل على رؤيا فنية للواقع. بديهي أن التوصل إلى الرؤيا لا يتم إلا إذا عولجت التجارب والتقنيات الفنية المستخدمة للتعبير عنها. وهذا ما سيحدد خريطة البحث الذي سيكون موجزاً، لأن الجهاز المفاهيمي الذي وضع في القسم الأول يشكل دليلًا لمن يريد الاسهاب.

ا ــ التقنيـات

الشعراء قسمان : ذاتي وموضوعي[1]. الشاعر الذاتي ينطلق من عواطفه وينطق بأشجان قلبه وصبواته وأشواقه. الشعر الذاتي غنائي فردي مكرس للحظة الآنية وإذا تعمق غدا ميتافيزيقياً بعض الشيء، يتساءل عن مصير هذه الإنفعالات ومآل الشهوات، ومن أين تأتي وإلى أين تروح.

الشاعر الموضوعي ينطلق من وعيه لوضع خارجي. يمتلك القدرة على تجسيد هذا الوضع وتجسيمه حتى يغدو قابلًا للإدراك. ولا عبرة هنا في استعمال ضمير المتكلم، بل المعول على رسم وضع بشري أو طبيعي أو ثقافي... إلخ. والمجاطي شاعر موضوعي بالفطرة إلى حد يصعب معه أن نلمح حضور ذات فردية. فهناك دائماً قصيدة عن وضع خارجي. ولعل هذا هوالسبب في كثرة ذكر المدن في شعره : القدس، سبتة، طنجة، دمشق ــ والدار البيضاء طبعاً ؛ وذكر العديد من الأماكن أيضاً : الخمارة، القبر، السجن.

1 ــ نمط وجود القصيدة

وهذا يؤثر على طبيعة الأداء. فالشعر الموضوعي يحتاج إلى لهجة تقريرية، والمزلق الخطير في الأسلوب التقريري في الشعر أن يتحول إلى حِكَم، مما أفسد معظم شعر صلاح عبد الصبور. وقد نجا شعر المجاطي من الحِكَم، لأنه تعمد ألا يكون شاعراً تبشيرياً : الشاعر التبشيري لديه دائماً أفكار جاهزة يريد أن يبشر بها ويعرض العالم والحوادث من خلالها. المجاطي اختار أن يكون مخلصاً لشاعريته الموضوعية فاعتمد التقرير أسلوباً، والصور أداة، والوقع الذي يقسم الصور ويساوق بينها في نغمات تجعل من الممتع قراءة هذا الشعر التقريري بصوت عال. وهذه ظاهرة فريدة في الشعر الموضوعي الذي يكتب من أجل قراءة صامتة. تأملوا معي هذه الجمل التي تتميز بوضوح وتحديد نثريين لكن الوقع وحسن التقسيم وجودة التهويم يحملانها إلى أجواء الشعر :

هــا أنــا ذا أمســـك الـــريـــح
أنـــج مــن صـــدإ القيـــد رايــةْ

---

(1) Robert Browning, Works, London, 1912. Vol. 10.
أصل التمييز يعود إلي شلي. وقد استخدمه براونينغ في دراسته عن شلي بتعميق كبير ساعده على فهم طبيعته الشعرية الخاصة به هو.

ومــــن صـــــدإ القيـــد مقبـــرة للحـــــروف
ومـــحـــبرة للـــسيـــــوف
وقـــيـــثـــارة للشـــجــــنْ
وأنـــتِ علـــى شـــرعـــة الصمـــت ممـــدودةٌ
بـــيـــن قـــيـــدي وبيـــــني
وبـــيـــن حــــدود الـــوطـــــنْ

(الدار البيضاء)

فلا تقديم ولا تأخير بين الفعل والفاعل والمفعول أوالمبتدأ والخبر، لا حذف ولا إضافة، لا غموض ولا إبهام. إنه أسلوب يحمل كل ميزات النثر الجيد مستخدماً في سياق شعري لبناء وضع يحملنا على معاناة السجن والثورة. أما الشعر فيأتي من قدرة هائلة على التخييل. فهذه الجمل النثرية البسيطة في تركيبها، والمركزة بدقة شديدة، مشحونة إلى أقصى حد بخيال شديد الانضباط : فمن صدأ القيد يمكن للحر أن ينسج راية، ويمكن أيضاً للطغيان أن يصنع من صدإ القيد مقبرة للحروف. الطِّباق ذاته يتكرر في أن من صدإ القيد يمكن صنع محبرة تغمد فيها السيوف لتسل وتكتب تاريخاً جديداً، ويمكن أن نرسف في صدإ القيد ونجعله قيثارة نبث منها حزناً وعجزاً.

وكما أن بناء الجملة بسيط، مركز، منضبط ؛ فكذلك أيضاً بناء القصيدة. إنها القصيدة الخالية من الحشو والاستطراد، بحيث يستحيل على أي ناقد أن يفكر بحذف مقطع أو إحلاله في غير محله. يستوي في ذلك القصائد الطوال مثل (عودة المرجفين) أو القصار (الخوف)، والقديم من القصائد أو القريب العهد بنا. فلو أخذنا أقدم قصائد الديوان وأكثرها تهويماً (كبوة الريح) (1963) لوجدنا ذات الوحدة العضوية والتركيز الشديد اللذين يميزان قصيدة (الحروف) التي قيلت بعدها بربع قرن تقريباً (1985). كما أننا واجدون طريقة البناء ذاتها في إنشاء وضع مجسم. في (كبوة الريح) يريد الشاعر أن يصور حالة الركود مستنكراً الاستنامة إلى وضع قائم فاسد فيصور المجتمع العربي بصورة محيط ترين عليه البرودة والصمت حتى إن الموج توقف والزوارق خلت من الرجال. ثم ينتفض متسائلًا عن الفرح، عن يقظة العملاق، عن الاندفاع إلى الموت. في المقطع الثاني يؤكد حالة الركود (رائحة الموت على الحديقة / تهزأ بالفصول) كما يؤكد حالة التوق إلى حقيقة ونزال وفجر. المقطع الثالث تنويع على الوضع الراكد (من شد عند صخرة ظنوني / ومد منقاراً إلى عيوني ؟) والتوق إلى الشهادة في سبيل التغيير. هذا التنويع التصويري للفكرة الواحدة يتكرر كمنهج ثابت في القصائد. فالشعر الموضوعي ذو طبيعة تقريرية، لكن عرض الصور

المتنوعة يلطف من الطبيعة التقريرية وينشيُ عالماً من الخيال تتدافع فيه الصور .حيث تساعد على تطوير الوضع المرسوم وتمنحه حركة يتغير بها المشهد بحيث تحمل الخاتمة فكرة مغايرة للمطلع. فالمطلع غالباً يحمل الأمل والخاتمة تحمل الخيبة.في (الخوف) تتمتع الكلمة بالتلقائية والفاعلية لكن الخاتمة تأتي من مملكة الصمت لتفرض المدح والهجاء فقط. في (عودة المرجفين) نجد تمجيداً لبأس الفرسان وشجاعتهم، فرحاً بالانتصار على الموت، لحناً يفيض في الكأس الحزينة. في المقطع الأخير تدور القصيدة على نفسها نصف دورة لتقف في الموقع المناظر، موقع الإذعان والتخاذل : (كذبت يارؤيا، طريق الصمت لا تفضي لغير المقبرة). في (الفروسية) يتكرر مشهد الفرسان المزهوين ببواريدهم «يصاولون النجم»، لكن الخاتمة تبين كيف (استنامت فورة اللهيب لنشوة الصمت)، وكيف يسيل السراب من جعبة البارودة. في (دار لقمان) تطالعنا الشمس والأزهار، تشرع الرماح من سوالف العذارى وتنزع الكلمة من مستنقع الأحجار. لكن سرعان ما تدور القصيدة إلى الوجه المظلم من الحقيقة : (ويكذب النجم وتبقى الرؤى / مبحرة في ليل تسآلها) فالصراع محكوم بالهزيمة، وخيبة الأمل تترصدنا في خاتمة القصيدة. وهذا يصدق بشكل خاص على مجموعة قصائد الفروسية، بحيث لا يتردد المتمعن في الزعم بأن مقصد الشاعر هو السخرية من هؤلاء الفرسان الذين يبدأون متبجحين وينتهون مهزومين مستسلمين. لا يشذ عن ذلك إلا قصيدتان : (قراءة في مرآة النهر المتجمد)، ذلك النهر الذي (ألقى نثار الغضبة الحمراء / وصار خيط ماء). لكننا نشهد نوعاً من الانعطافة المعكوسة، أقصد أنه يبدأ باليأس (كأن ذاك الأطلس العاشق حين رقرق الماء / بكى دماً، وشق في الصحراء صحراء) وينتهي برفض اليأس أو بالسخرية :

فمن يقول : إن هذا القيد

لا يخرج من أسمائه ندى وصهباء

ومن يقول :

إن ذاك الأطلس العاشق، حين رقرق الماء

بكى دماً، وشق في الصحراء صحراء ؟!

هذا الموقف الملتبس، ربما كان تعليقاً على حرب 1973، ونتائجها الملتبسة.

أما القصيدة الثانية فهي «القدس». وهي مرثية تنزف دماً وصفاء وانتماء. وقد ختم بها الشاعر مجموعة الفروسية كتعليق صارخ يقول إن كل الفورات والثورات العربية انتهت بسقوط القدس !!!

مجموعة السقوط تضم قصائد عن معاناة الهزيمة، عن التناقضات الصارخة في الوجود العربي، عن

الحب القاتل والذل المقيم بين المواطن والوطن. وليس من عبث الصدفة أن الشاعر وضع قصيدة (القدس) مباشرة قبل قصيدة (السقوط). فالسقوط الحقيقي بدأ بعد سقوط القدس. وقد اختار الشاعر، باحساس فني رفيع، أن يعرض مشاهد السقوط من خلال المدن العربية، أو من خلال حبه لهذه المدن :

هل شربتَ الشاي في أسواقها السفلى،
غمست العـــام في اللـحـظـــة
واللحظة في السبعين عـامْ ؟
أم شققتَ النهر من أحشائها،
قـلـت : هي اليــرمـــوك
والزلاقة الحسناء من أسمائها.

(كتابة على شاطىء طنجة)

ويخذلني العشق، تصرعني قهقات السكارى
فهل أنتِ واحدة من نسائي العذارى
أم أنك عينان، غرناطة فيهما طفلة
آه قـــاتـــلــتـــــــي أنـــــتِ
حين أجوس شوارعك الخلف حاناً ومبغى
وحين أراك عطوراً مهربة وخموراً وتبغا

لكن هذا العشق المبرح يظل عشقاً موضوعياً لا يحول بين الشاعر ورؤية الحقيقة. فمدينة سبتة لا تزال مستعمرة اسبانية، لذلك ينهي الشاعر المقطع السابق بقوله :

وحين أراك على مدخل الثغر
عـــاشـقـــة غـجـريـــةْ
مدرجة تحت أحذية الهتك،
لا حول للفتكة البكر فيك،
ولا حول للنخوة العربيةْ

وكذلك طنجة (ففي طنجة : يبقى الله في محرابه الخلفي عطشان، ويستأسد قيصر).

وعن التناقضات التي تحكم المدن العربية، نقرأ :

أقــامــت الخمــــارة
في باحة الجامع ركعتين
شــجــرة الــزقـــوم
تفرغ من صلاتها، عارية النهدين

وأخيراً فإن من يقرأ قصيدة (الخمارة) يشعر بوضوح أن الشاعر يقصد بالخمارة الوطن العربي بأكمله :

وامتد بيني وبين الزجاجة صوت المؤذن
«إن العمائم تنبت كالفطر
مثل النجوم على كتف الجنرالات.
والسجونُ التي تملأ الرحب
بيـن الربــاط وصـنـعـاء
مثلُ الجسور التي نسفت خط بارليف»
أين الطريق إلى جبل الشيخ ؟

إن قصائد هذه المجموعة تقوم على توتر شديد بين الذل الذي تحياه المدن العربية وبين عشق الشاعر لها. العشق يمنح القصائد دفقة عاطفية غامرة، أما المشاهد الموضوعية المعروضة بشكل تقريري فتمنح أجواء القصيدة صلابة، وتملأ مضمونها بمحسوسية معيشة، مما يجعل المكان العربي يحدد الزمان العربي الرديء ــ بخلاف ما عليه الحال في قصائد بقية الشعراء المعاصرين وهذا كله يدفعني إلى لمس ناحية من نواحي التجديد تمكن المجاطي من إدخالها على الشعر العربي الحديث، بصمت ودون إدعاء حداثة مزعومة. فضلًا عن أن لكل قصيدة شخصية، وفي كل منها بانوراما عن الحياة العربية .. مما يرخص لي بالشهادة أن قصائد المدن في مجموعة السقوط من أفضل ما في بابها في الشعر العربي الحديث.

فإذا جمعت الهزيمة إلى السقوط حصل معك قصائد مجموعة من كلام الأموات. وقد بلغ الشاعر بها أوجاً فنياً مختلفاً عن طريق تقنية التحولات. وهي تقنية انبثقت عند الشاعر انبثاقاً طبيعياً ثم سعى واعياً إلى تطويرها.

2 ــ لمحات تراثية

حين عرفنا الحداثة بأنها التعبير عن الوجدان الجمعي للأمة وفق أكثر الأشكال الأدبية تواصلًا مع التراث ومعاصرة للإبداع، كان في البال الانجاز الهائل الذي حققه جيل الرواد في الخمسينات حين استطاعوا أن يقدموا مضموناً وشكلًا جديدين وغير منقطعين عن التراث، لأن المنبت لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى ــ كما يحلو للمجاطي أن يؤكد. وقد أبرزنا جانب المعاصرة في شعر المجاطي بتحليل مستفيض لقصيدة (السقوط). ومهمتنا هنا إبراز الجانب التراثي في شعره. ذلك أنه إذا صحت دعوى التراثية للشاعر مثلما صحت دعوى المعاصرة فسوف يكون بالضرورة معبراً عن الوجدان الجمعي لأمته في جانب من جوانب هذا الوجدان وفي مرحلة معينة من مراحله. لأن القبسات التراثية، كما بيّن يونغ فيما أوردناه عنه، هي مواقف متكررة مرات لا تحصى في حياة العرب. واستحضار الشاعر المعاصر لها يوقظ في نفس القارىء (المثقف بالتراث) استجابة تربط الاستجابات الهاجعة في الذاكرة بالموقف المستجد الذي يقدمه الشاعر. واستعمال التراث يأتي على صور متعددة، منها الاستشهاد والتمثل وهما أضعف أنواع استخدام التراث، يليهما التضمين الذي يورد فيه الشاعر بيتاً أو كلمات بنصها ولكن ضمن سياق قصيدته هو مما يسمح له بإزاحة الاقتباس عن معناه الأصلي، كما فعل أبو نواس ببيت جرير :

ألستم خير من ركب المطايا
وأندى العالمين بطون راح

وهي طريقة لم يستخدمها المجاطي إلا مرة واحدة :

ربما عاج بنا الفجر على دارة من نهوى قليلًا
«فخططنا في نقا الرمل، ولم تحفظ»

(كتابة على شاطىء طنجة)

وذلك تضمين لبيت شوقي :

فخططنا في نقا الرمل فلم   تحفظ الريح، ولا الرمل وعى

سوى أن استعمال المجاطي للتراث أعمق غوراً وأبعد مرمى من كل ما سبق. فقد ابتكر طريقة تجعل من قاموسه في معظمه ألفاظاً تراثية توحي بظلال لمضامين تراثية وإن كانت تستمر في إعطاء

معناها المعاصر. فنقرأ له مثلًا في القصيدة المذكورة : (أم شققت النهر في أحشائها) فالصورة القرآنية تحيل إلى قوله تعالى : ﴿فأوحينا إلى موسى أن اضرب بعصاك البحر فانفلق فكان كل فرق كالطود العظيم﴾ (شعراء، 62)، كما أن لفظة «شقّ» واردة بكثرة في القرآن، ﴿اقتربت الساعة وانشق القمر﴾ ، ﴿ثم شققنا الأرض شقا﴾. ونقرأ في القصيدة ذاتها : (تخرج الأكفان من أجداثها يوماً) ومشاهد الحشر والنشور في القرآن أكثر من أن تحصى، مما يستدعي الربط بين انشقاق النهر في أحشاء طنجة وخروج الأكفان من أجداثها : ﴿خشّعاً أبصارهم يخرجون من الأجداث كأنهم جراد منتشر﴾ ، ﴿ونفخ في الصور فإذا هم من الأجداث إلى ربهم ينسلون﴾. فانبجاس الماء دليل بداية جديدة للحياة ولهذا يأتي بعدها قول الشاعر : (أم شققت النهر في أحشائها / قلت : هي اليرموك والزلاقة الحسناء من أسمائها) لأن كلا مِن المعركتين بداية جديدة لتاريخ وحضارة عربيتين. يتلو ذلك قوله :

تخرج الأكفان من أجداثها يوماً
وتبقى ههنا العتمة والسائحة الحمقاء
والمقهى الذي اعتدنا به الموت مساءَ
ربما عاج بنا الفجر على دارة من نهوى قليلًا
«فخططنا في نقا الرمل، ولم تحفظ ..»
ويبقى الحرف مصلوباً على سارية القصر
كأن الله لم يصدع به سيفاً وشمساً ورجاءً

فهو يقصد من البيت الأول أن القيامة قد تقوم دون أن يتغير شيء في ذلك المكان، فتبقى عتمة الأزقة والسواح والمقهى. لكن عاطفة المكان تعود فتطغى. وصورة (المقهى الذي اعتدنا به الموت مساء) تزود النص بتكامل الانسان مع المكان : تبقى العتمة والسائحة والمقهى (ونحن فيه) أيضاً. كما تزرق فيه شحنة عاطفية تؤسس تكامل الانسان مع المكان وتشكيله كلًا موحداً يستعصي على التغيير. لذلك كان لابد من الوقفة التقليدية على الأطلال، لترسيخ الشحنة العاطفية الأولى بدفقة عاطفية أزلية جاءت من الأجداد الأوائل. والاستشهاد بشوقي هو استشهاد بآخر الواقفين وتمديد لوقفته إلى أبد الآبدين، كذلك تمديد لانصلاب الحرف على سارية القصر (كأن الله لم يصدع به ..)، مما يوحي بأن الشاعر يقصد بالحرف القرآن الكريم الذي صلبه المترفون على أبواب قصورهم من معاوية إلى آخر حاكم عربي ... وهذا معنى خاتمة القصيدة (ففي طنجة يبقى الله في محرابه الخلفي عطشان، ويستأسد قيصر) لأن في صلب القرآن على سارية القصر إنكاراً لحقوق الله، ولا ينكر حق الله إلا قيصر (أي طاغية غير مسلم) مستأسد

(أي باغية متجبر ليست الشجاعة من صفاته الأصلية).

بناء على هذا التحليل السريع لنص التقط بصورة عشوائية ودون انتقاء متعمد، نرى أن اللمحات التراثية تشكل عموداً فقرياً في صلب بناء النص الشعري، بحيث لا يستقيم له أي فهم صحيح دون معرفة ما ترمي إليه اللمحات التراثية وطريقة الشاعر في وضعها في سياق جديد يبتكره لها. وهذا يفرض على الدارس توضيح أهم ما ورد في الديوان من تلك الالماحات وفق السياق الذي وضعها فيه الشاعر، دون أن أدعي الاحاطة أو الاستقصاء، لأن الطريقة الخاطفة التي يستعمل بها الشاعر لمحاته التراثية تجعل تلك اللمحات تندّ عن أكثر الأذهان حدة واطلاعاً. كما أنني سأتجاوز ما أراه تقارباً بين قصائد شاعرنا وقصائد المحدثين، وبالأخص السياب والبياتي وإلى حد ما سليمان العيسى، وعمر أبو ريشة لأن ذلك يدخل في حيز التكوين والتأثر، مما هو موضوع دراسة خاصة لا مجال لها هنا.

• عودة المرجفين

— (رأيتهم مروا بلا عمائم)

«العمائم تيجان العرب»، كما يقول الجاحظ. وهي لا تسقط إلا وقت الهزيمة، أو حين يستسلم الفارس فتنزع عنه عمامته.

— (قيل أفرخت حرباء في وجوههم)

— (وقيل : باضت قبرةْ)

هذه إشارة إلى هوان هؤلاء الفرسان حتى إن طائراً موصوفاً بشدة الفزع، كالقبرة، يستطيع أن يستقر في وجوههم ويعشش ويبيض — وكذلك الحرباء.

وهذا من قول الراجز :

يالك من قبرة بمعمر
خلا لك الجو، فبيضي واصفري
ونقّري ما شئت أن تنقّري
لابدّ يوماً أن تصادي : فاصبري

ـــ (وتدري كيف فاض الماء في التنور)

فيضان الماء في التنور إشارة من الله عز وجل إلى نبيه نوح باقتراب الطوفان، لكي يركب الفلك وينجو بنفسه والمؤمنين وقد وردت مرتين في القرآن :

﴿حتى إذا جاء أمرنا وفار التنور قلنا : احمل فيها من كل زوجين اثنين﴾ (هود : 40)

﴿فأوحينا إليه أن اصنع الفلك بأعيننا ووحينا، فإذا جاء أمرنا وفار التنور فاسلك فيها من كل زوجين اثنين﴾ (المؤمنون : 27)

ومعنى اللمحات في المقطعين الرابع والخامس من قصيدة (عودة المرجفين) أن هؤلاء الفرسان المتبجحين عادوا متفرقين فلولًا أذلاء مستكينين كالأموات إلى حد أن الحرباء تفرخ في وجوههم وتبيض القبرات دون ذعر، لقد كانت عودتهم وبالًا على مجتمعهم كالطوفان. يؤكد ذلك أن الماء فاض في التنور منذراً من عودتهم بشر مستطير.

• **الفروسية**

ـــ (كيف ارتمت حوافر الجواد، دون أن أرى التفاحهْ / في ضحكة الثعبان)

بعد أن أغرى الشيطان حواء وآدم بأكل التفاحة ﴿بدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة﴾ (أعراف : 22) فيما وقف الشيطان يضحك منهما ضحكة الشامت المنتصر.

ـــ منتظراً مازلت أرقب العصا
تفسخ جلد الحية الرقطاءِ
ألقيتها على الثرى فلم تفض
أخشابها باللحم والدماءِ

الاشارة هنا إلى معجزة موسى أمام فرعون وسحرته :

﴿قالوا : يا موسى، إما أن تُلقي وإما أن نكون أول من ألقى. قال : بل ألقوا. فإذا حبالهم وعصيهم يخيل إليه من سحرهم أنها تسعى. فأوجس في نفسه خيفة موسى. قلنا : لا تخف إنك أنت الأعلى. وألقِ ما في يمينك تلقف ما صنعوا، إنما صنعوا كيد ساحر ولا يفلح الساحر حيث أتى. فألقي

السحرة سجّداً، قالوا : آمنا برب هارون وموسى﴾ (طه : 65 ــ 70)، وانظر (أعراف : 16، شعراء : 30 ــ 50)

والمقصود من اللمحة التراثية أن الفارس المتبجح يغرر بالسذج، كما أغرى الشيطان آدم وحواء. كما أن ثمة طباقاً بين الثعبان الشيطاني والثعبان المزيف الذي هو العصا التي لم تفلح في التحول إلى ثعبان حقيقي يتلقف أكاذيب مرجفين، لأن الفارس المزيف يحمل بارودة تنقلب في يده إلى عصا عديمة الفائدة. بدلًا من أن تحقق المعجزة فحسب الأكاذيب وتلتقفها.

• **سبتة**

ــ (هل همست نسمة أن تطوان جارية / أن مراكشاً تنفش العهن)

﴿يوم يكون الناس كالفراش المبثوث. وتكون الجبال كالعهن المنفوش﴾

• **الدار البيضاء**

ــ (هل أنت عاشقتي ؟ / لِمَ لَمْ تزرعيني في رحم الأبدية / أوتزرعيني بين الترائب والصلب).

﴿فلينظر الإنسان ممّ خلق. خلق من ماء دافق. يخرج من بين الصلب والترائب. إنه على رجعه لقادر﴾ (الطارق : 5 ــ 8)

ــ (وتدخل كل الدواوين في زمن الصمت والدمعة المالحةْ / فيا أخت غرناطة الجوع : شقي قميصي، امسحيه على جبل الريف / واستخلصي من بقاياي شيئاً سوى الخمر والشهوة النابحةْ)

وردت لفظة (قميص) مرتين في سورة يوسف، الأولى في مجال مراودة امرأة العزيز له :

﴿... واستبقا الباب وقَدت قميصه من دبر وألفيا سيدها لدى الباب، قالت : ما جزاء من أراد بأهلك سوءاً إلا أن يسجن أو عذاب أليم. قال : هي راودتني عن نفسي﴾ (يوسف : 25 ــ 26)

والمرة الثانية حين أرسل يوسف بقميصه إلى أبيه فعاد إليه بصره بعد أن ابيضت عيناه من الحزن :

﴿اذهبوا بقميصي هذا فألقوه على وجه أبي يأت بصيراً وأتوني بأهلكم

أجمعين. ولما فصلت العير قال أبوهم إني لأجد ريح يوسف لولا أن تفندوني. قالوا : تاالله إنك لفي ضلالك القديم. فلما أن جاء البشير ألقاه على وجهه فارتد بصيراً قال : ألم أقل لكم إني أعلم من الله مالا تعلمون﴾ (يوسف : 93 ـــ 96)

القصيدة تتحدث عن أحباب للشاعر ماتوا في مدينة الدار البيضاء. بعده عنهم وعن المدينة كابتعاد يوسف عن أبيه وموطنه : (كان القطار يفتت وجهي، يرسم في كل شق هويهْ) هذا الابتعاد جعله يسأل المدينة : لماذا لم تدفنيني في أرضك إلى جانب أحبابي و / أو تعيديني معهم في حياة جديدة :

(هل أنت عاشقتي ؟ لم لم تزرعيني في رحم الأبدية، أو تزرعيني بين الترائب والصُّلب ؟)

فالزرع في رحم الأبدية هو الموت، والزرع بين الترائب والصلب هو ولادة ثانية في عصر جديد. لكن الشاعر حين ييأس من الصراع (يسقط النهر فيك وتسقط كل البنادق قتلى) يستسلم للدمعة المالحة وينادي أخت غرناطة ـــ أي الدار البيضاء التي سقطت في يد العدو كما سقطت أختها غرناطة من قبل ـــ بأن تشق قميصه وتمسحه على جبل الريف ـــ مقر الثائر عبد الكريم الخطابي ـــ لعل هذا الثائر يرتد بصيراً. هذا تفسير يتسق مع سياق القصيدة كلها.

غير أن الخاتمة (واستخلصي من بقاياي شيئاً سوى الخمر والشهوة النابحهْ) تتقبل أو توحي بتفسير آخر، وهو أن الشاعر المسافر في القطار يتمنى لو تلحق به المدينة وتشده من قميصه كما شدت امرأة العزيز قميص يوسف. لأن الشاعر يشتهي المدينة مثلما اشتهى يوسف المرأة. وفي الحالين يبقى القميص رمز الطهر لأنه دليل البراءة على الرغم من الخمر والشهوة النابحة.

- **وراء أسوار دمشق**

ـــ وتبحث عن غوطة الغرب في كل ملهى، وفي كل حانهْ /

وفي كل درب تجوع البنادق فيه وتعرى

وفي كل كأس قرارتها تاج كسرى

يلحظ المجاطي في ذلك قول أبي نواس :

تدور علينا الـــراح في عسجديـــة

حبتها بأنـواع التصـاوير فـارس

قرارتها : كسرى، وفـي جنباتهـا
مهـاً تَّدريهـا بالقسي الفـوارس

ــ ولم يبق إلاك للخيل والليل والكلمة المستحيلة

يشير إلى قول المتنبي المعروف :

الخيـل والليـل والبيـداء تعرفنـي
والسيف والرمح والقرطاس والقلم

ــ وجف بها الزرع والضرع

قالت أعرابية : «مات الوالد وغاب الرافد، وهلك الزرع وجف الضرع».

• **الخمارة**

ــ (والسجون التي تملأ الرحب بين الرباط وصنعاء)

ألمّ شاعرنا بألفاظ المعري في قوله :

صاح، هذي قبورنا تملأ الـرحب
فـأين القبـور من عهـد عـاد

ــ (تخلع الكأس أسماءها / تتناسخ فيها النعوت / تتنكر في ثوب زنزانة / تنثر الورد من شرفات البيوت)

ينظر في هذا إلى قول أبي نواس

أثـن علـى الخمـر بآلائهـا وسمّهـا أحسـن أسمـائهـا

غير أننا لكي نفهم هذا القلب الذي تعمده الشاعر في معنى الملمحين التراثيين ينبغي أن نقرأ

القصيدة من أولها. فهي تفتتح بمطلع جميل وغريب (تفتح الكأس أقباءها / تتواتر فيها النعوت / تتنكر في ثوب عاشقة / تنثر الورد من شرفات البيوت) ثم يمضي الشاعر يصور خلوته بها بعد منتصف الليل ومسامرتها معه وقبلاتها له وكيف وضع خده على خدها حتى سمع صوت المؤذن فرأى العمائم تنبت وحدها كالفطر، كالنجوم على كتف الجنرالات : (والسجون التي تملأ الرحب بين الرباط وصنعاء مثل الجسور التي نسفت خط بارليف) فالقبور التي تملأ الرحب عند المعري هي السجون عند المجاطي. لكن هؤلاء المساجين هم الذين مدوا الجسور التي نسفت خط بارليف، وقد عادوا إلى سجونهم قبل أن يعرفوا الطريق إلى جبل الشيخ. وبعد حوار بينه وبين ساقية الحان يكتشف أن الكأس تخلع أسماءها ــ بخلاف خمر أبي نواس التي تلبس أحسن أسمائها. وبدلًا من أن تتواتر فيها النعوت ــ كما في المطلع ــ تتناسخ فيها النعوت. فكل نعت ينسخ ما قبله إلى أن تبقى شيئاً لا اسم له ولا طعم. أما قوله (تتنكر في ثوب زنزانة) فمن أعمق مامر بي في بابه. ذلك أن الخمرة اسم مشتق من الخمار الذي يحجب الوجه، سميت بذلك لأنها تحجب العقل بخمارها، وبالتالي فالعقل مسجون في قيودها مثلما هي سجينة الكأس وبما أن السجون تملأ الرحب بين الرباط وصنعاء، فالوطن العربي كله خمارة تحجب الوعي عن ساكنيها، أو كأس تلهيهم بالورود التي تنثرها. وهنا تستدير القصيدة نصف دورة لتقف في الطرف المناظر أو المعاكس لنقطة البدء. وهذا يعني أن التجربة اكتملت.

• **الحروف**

ــ وأطوف سبعاً

هو الطواف المألوف في فريضة الحج

ــ أطوّف ما أطوّف..

يلمح إلى قول الحطيئة :

أطـــوّف مـــا أطـــوّف، ثـم آوي
إلى بيـت، قعيـدتُـه لَكــاعِ

ــ واخلع نعالك

﴿فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى﴾ (طه : 12).

ـــ حرف تجاوز، ثم واجه، ثم أقعى

عند منعطف الطريق إلى البنوك

جاء على غرار قول البحتري في وصف الذئب :

عوى ثم أقعى فارتجزت فهجته

فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

ـــ عي باقل

تروى عن باقل هذا حكايات تجعله مضرب المثل في العي.

ـــ برج بابل

في أساطير العرب أن البابليين حين بنوا برجهم استخدموا عدداً كبيراً من الأسرى الذين جلبوهم من بقاع الأرض. فلم يتمكنوا من التفاهم، وتبلبلت ألسنتهم.

ـــ نكهة الزيت المخلل من أناملها، إذا ابتسمت ربابهْ

إشارة إلى قصيدة بشار في جاريته ربابة :

ربابة ربة البيت تصب الخل في الزيت

لها عشر دجاجات وديكٌ حسن الصوت

فلما كُلِّم في ركاكة الأبيات، قال إنها في جارية جاهلة، وهذه الأبيات عندها أفضل من (قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل) عندكم.

ـــ وبه اغتنت كلمات ربك في خصاصتها / وأدركها النفاد

﴿ويؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة﴾ (الحشر : 9)

﴿قل لو كان البحر مداداً لكلمات ربي لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربي ولو جئنا بمثله مداداً﴾ (الكهف : 109)

ــ وأنا الذي آنستها ناراً

﴿وهل أتاك حديث موسى. إذ رأى ناراً فقال لأهله : امكثوا إني آنست ناراً لعلي آتيكم منها بقبس أو أجدُ على النار هدى. فلما أتاها نودي : ياموسى. إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى﴾ (طه : 9 ــ 12)

من المفيد دائماً عند دراسة الشعر الصعب أن ندرس الفهرست، فترتيب القصائد قد يعني شيئاً عند الشاعر الحاذق. وليس من باب الصدفة مثلًا أن يبدأ هذا الديوان بقصيدة (الخوف) التي تتحدث عن الكلمة الصغيرة (تقال أو تخط فوق الماء) وتكبر في الهواء ثم يأتي صوت من مملكة الصمت يصيح (اخسأوا : أمقتها كلمة قيلت لغير المدح والهجاء) ؛ وأن ينتهي بقصيدة الحروف التي تكاد تكون نقضاً للكلمة الصغيرة. فضلًا عن أن القصيدة بأكملها من النوع المتهالك الذي ينقض بعضه بعضاً.

فالمطلع جادٌّ أشبه ما يكون بمناجاة آلهة الشعر. والشاعر في حمى الالهام يراود شوارد الوحي ويطوف كالحاج سبع مرات حول القطوف الدانية .. لكن الحروف تسخر من جديته وتطوافه فتمط ألسنها تعابثه متمنعة. لقد استقرت بمنأى عنه (بما تشابه من صهيل ملاحم التأسيس). المألوف أن الحروف تغني، لكن هذه الحروف تأنس بالصهيل بعد أن اكتملت الرؤية فلم يبق ما يقال : وكما استبدلت الحروف الصهيل بالغناء فقد حلت البدائل في كل مدى. أما الشاعر فمازال «متخلفاً» عن هذا التطور إلى الوراء، وظل يراود أوابد الشعر إلى أن اكتشف أن طوافه كان لكاعة. فنادى صليل ملاحم التفتيش (بدلًا من صليل ملاحم التحرير !) أن يستفيق ويخلع نعاله قبل أن تقوم القيامة. لقد حلت البدائل القبيحة محل الأصول الجميلة :

نفط على قمر
نهد على حجر
قيد على مطر
وتنهمر الحروف

وإذن فالحروف التي تمط ألسنها لمن يطوف سبعا أو يراود الشوارد والأوابد، تنهمر على شاعر

يهلل للأمور المقلوبة ويطرب لمرأى القيد على المطر.

أول الحروف التي تنهمر هو الحرف الذي يدعي الغضب والرفض. ولأنه يرفض كل شيء يظل محايداً (بين السقوط والانتظار، وعبر بلقنة القضية). وتتكشف شكوك الرفض فيه عن ذئب يقعي عند منعطف الطريق إلى البنوك. إن الصورة لا تنجلي إلا بالرجوع إلى ذئب البحتري.

ثاني الحروف حرف يستهين بالشعر فيكثر الانتاج كأنه يرى البحر محبرة والشجر أقلاماً ـــ والصورتان كما وردتا في منتهى الجمال، لكن شاعرنا يحقر هذا الجمال فيقلب الصورة. المهم أن هذا الحرف يمضي في استهلاكه للكلمات حتى تنفد، ولعله يدعي إعجازاً كإعجاز القرآن أو يفوق وهو ليس أكثر من عيي.

الحرف الثالث يطير إلى الوراء، بين الثمانينات التي لفظته إلى منتصف الستينات التي أنجبته، فمضى يتعثر في مسيرته المقلوبة حتى اضطر إلى السكوت.

هنا يعود الشاعر ليؤكد أن الكلمة الصادقة يجيزها الدم وأنها تتراءى للشاعر ناراً كنار موسى التي كانت هدى. ثم يتساءل عن مغزى مجيء الشاعر في هذا العصر الخاطىء : فمهمته الأساسية أن يعقد صلة الكفاح من طارق إلى ثورة الريف، وأن يعلم الفرسان أن البنادق تبكي إذا لم تستعمل.

وإذن فاللمحات التراثية في شعر المجاطي ليست زينة ولا مقايسة، ولا حتى ابتغاء إغناء النص بأقوال السلف. فهي تأتي أولًا خاضعة لسياق القصيدة، وهي تأتي ثانياً على شكل لمحة خاطفة (ولهذا سميناها لمحات) ولا تأتي بنصها الكامل لأن الشاعر حريص على تكسير النص السلفي واستلال اللمحة الدالة منه وصقلها بحيث تندرج في سياق النص المجاطي دون أن تبدو غريبة أو مستعارة. ثالثاً، إذا كان المعنى الأصلي في اللمحة سلبياً حافظ الشاعر عليه وإذا كان إيجابيا قلبه وأورده في عكس معناه الأصلي، في أغلب الأحيان. رابعاً، يستعمل الشاعر اللمحة بطريقة مواربة، كالباب الموارب أو نصف المفتوح، بحيث يطل القاريء على المعنى القديم وهو في طريق قراءته للمعنى الجديد، وهذا ما يجعل فهم اللمحة أمراً لا غنى عنه لفهم القصيدة، مما يدل على أن اللمحة تندمج اندماجاً عضوياً في السياق الجديد بعد أن تنسلخ من سياقها الأصلي. خامساً : بطريقة الاستعمال المواربة هذه والتي تقوم على التلاعب المستمر بالتوازي بين المعاصرة والتراث يطوع الشاعر فوضى السبعينات والثمانينات لسياق الشعر الحديث بقدر ما يظهر طواعية التراث للتحديث. سادساً : باستعمال اللمحات التراثية بهذه الكيفية المتعمقة وهذه الكمية الوافرة ابتكر المجاطي أسلوباً وطريقة لم يسبقه إليه شاعر معاصر أو محدث، تقليدي أو مجدد. وأقصد بالأسلوب استعماله الموارب، وبالطريقة عرض اللمحة الخاطفة بكميات وفيرة تجعل منها جزءاً مكوناً لرؤيا

الشاعر عن عصره من خلال تراثه القديم.ولو دقق باحث في طريقة المجاطي لاكْتَشَفَ أنها تعبر عن إيديولوجية الشاعر، أي عن موقفه من الأحداث في عصره على ضوء القيم التي يحملها النص القديم قبل عكسه.

3 ــ الرموز والصور

لنسلم، باديء ذي بدء، أن اللمحات التراثية بحد ذاتها رموز تبلورت عبر عصور وقراءات عديدة، فنضم تلك اللمحات إلى بحث الرموز تمهيداً ومقدمة. ونبدأ بآخر صورة مرت معنا وبيّنا سياقها في قصيدة «الحروف» فنشرّح تركيبها لنتبين طريقة تكونها ووظيفتها في القصيدة حيث تنشيء علاقة مع صور أخرى. الصورة هي (نكهة الزيت المخلل من أناملها إذا ابتسمت ربابهْ). أول ما نلاحظ في الصورة تقديم الضمير على العائد ــ على غير عادة الشاعر، والحقيقة أنه قدم ضميرين كأنما ليبعد (ربابهْ) عن المشهد تقززاً من زفرها ودهنها وجهلها ومنظرها. ربابة هذه، التي تفضل أبيات بشار فيها على معلقة امرىء القيس، دخلت في مراسيم الكتابة مع عي باقل وبرج بابل على يدي شاعر دعي لا يدري ما يقول، لكنه أكثر القول حتى (أصاب خاصرة الفؤاد) ــ بدلا من أن يصيب كبد الحقيقة مثلا ! ــ وقد تحول من أقصى اليأس إلى أقصى التفاؤل في نظمه (هو مرة قفل وآونة سحابة) حتى ظن نفسه قد أثرى تراث البشرية الذي كان يشكو من الخصاصة، وضَمِنَ استمرار هذا التراث العظيم حتى لا ينفد أو ينتهي (وبه اغتنت كلمات ربك في خصاصتها، وأدركها النفاد).

وإذن، فالصورة لا تأتي منفردة بل ضمن مجموعة من الصور تحفها وتوجه مغزاها، مما يعني أن الصورة لا تأتي لتزيين المعنى أو توضيحه، بل تأتي ضمن عنقود من الصور تتآزر حباته لتشكل المعنى. فالصورة هي المعنى والمعنى هو الصورة في شعر المجاطي. لنتأمل معاً هذه الأبيات التي ختم بها الشاعر قصيدة «خف حنين» :

تعثر ذلك السكران في شفتيه وانكفأ
ومسح شَظية المرآة في أحزانه فرأى
جنازته، شفاهاً تمضغ الصلوات،
نجمـاً صـاح وانطـفـأ
وأفلت من يديه حلم دالية ومسبحةٍ
وأمٍ تنشر الأثواب فوق السطح، فامتلأ
نباحـاً. أطبق الجفنين

عـض لســانه ونـأى

لن أتحدث عن رقة القافية وعذوبة الإيقاع اللتين تشيعان في الأبيات رواء يتمادى عبر الصحراء والأحلام، رواء يتناقض تمام التناقض مع جو القصيدة وشخصياتها، كما يتناقض مع مضمون الأبيات ذاتها. فالسكران تمثل مصيره فشاهد جنازته، وشاهد بؤس حياته متمثلًا بشقاء أمه وهي تنشر الأثواب فوق السطح. هذا البؤس قلبه إلى كلب ضال ينبح شارداً في البراري. إن حياته التي تتمثل بالجو الريفي الفقير والمحافظ (الدالية والمسبحة والأم العاملة في البيت) ليست سوى حياة كلب. وهو قد ضل حين حاول تغيير تلك الحياة فغادر المدينة إلى الصحراء بحثاً عن مستقبل أفضل، فضاع : (كنا نلفق أحرفاً ونبيع أشعاراً، ولم نفلح / فقلت أشق للمرق طريقاً في العذاب / أدق باب الريح، أفتح جوف صدري للغراب). في سياق المعنى لا نلحظ فرقاً بين الصورة الرمزية (أشق للمرق ... أدق باب الريح ..) والصورة الواقعية (نبيع أشعاراً، أمٌّ تنشر الأثواب فوق السطح..)، مما يمنح الصورة الرمزية صلابة المحسوس والصورة الواقعية شفافية الرمز. وقصة حياته يرويها لضائع آخر هو المنبتّ الذي كان في الصحراء فأمّ المدينة بحثاً عن فرصة أفضل. وقد التقيا معاً في عرض الصحراء : (ومر بركبنا المنبتّ يمضغ عظم ناقته، وفي عينيه خف حنين). المنبتّ هو الذي يجهد ظهر ناقته بالسوط يستحثها للاسراع حتى تمرض من الضرب فتقعد به عن السير. وهو شخصية تراثية يرمز بها لمن يخرق المراحل، لمن يتجاهل الضرورة في سبيل الرغبة فينتهي إلى الخيبة والاخفاق. كما أن (خف حنين) رمز تراثي آخر يدل على الخيبة. وهكذا يلتقي المنبت والضائع : أي الرمز القديم بالرمز الحديث، أي يلتقي السلف بالخلف، أي الخيبة التاريخية بالخيبة المعاصرة، أو البدوي بالمديني. فكم كان الرمز وسيلة تكثيف تضغط المعنى إلى أقصى جد مع إبقائه شفافاً عن مغزاه ! لكن السرد لا يتحمل الضغط المستمر لئلا ينبهم المعنى ويبقى (في قلب الشاعر) فينقطع التواصل بين النص والقاريء. لذلك يقطع الشاعر عملية التكثيف لبلورة الرموز بفعل مسرحي، هو اللقاء بين المنبت والضائع. وهذا اللقاء يتم في نهاية حداء يفتتح به الضائع قصيدة (خف حنين) شارحاً وضعه، وكيف غادر المدينة مخلفاً وراءه كل رموز الماضي الميت (أتينا من وراء السور / نفضنا ظلنا وعجاجنا والصخب والأكفان) كان الضائع قد غادر مدينته بعد أن لاح له قبس من النور فشد رحاله لعله يجد على الدرب الجديد هدى : (أتينا، شدّنا للدرب وهم أشعل الميدان ... وتمتمنا : بعون الله نبدأ، أيها القنديل) لكنه يجوع ويعرى في غربته ليكتشف أن هذا الجهد إنما كان جرياً وراء سراب. عند لحظة الانكشاف هذه يلتقي الضائع بالمنبت : (ومر بركبنا المنبت يمضغ عظم ناقته، وفي عينيه خف حنين وكنا اثنين / فصار الصمت ثالثنا / ورابعنا دموع العين)

إن بداية المقطع لا تبرر الغنائية الظاهرة في خاتمته. ثم لماذا يخيم الصمت على اثنين التقيا صدفة في

الصحراء ؟ ولماذا، بعد الصمت، انفجرا بالبكاء ؟ هذه الأسئلة تتوارد على ذهن القارىء عند القراءة الأولى للقصيدة ؛ لكن الجو الاحتفالي الذي صنعه الشاعر خلال اللقاء (صمت وبكاء ونبرة غنائية) يعطينا المفتاح لكل الأجوبة المبتغاة. فالصمت لا يحدث إلا عند لقاء صديقين قديمين يعرفان بعضهما بعضاً حق المعرفة. فهو صمت المعرفة، صمت التواطؤ. عن هذه المعرفة، وبسببها، انبجست الدموع من مآقيهما معاً. فكلاهما يعرف خيبة الآخر وطموحه إلى نور يضيء حياته، وكلاهما اكتشف أنه كان يلاحق سراباً، وكلاهما يعرف أن صاحبه كان يلاحق وهماً يماثل الوهم الذي لاحقه هو ! في طبقة أعمق، قد يتساءل المرء : ماهو هذا الوهم الذي يمنى كل من لاحقه بخيبة ؟ الجواب عند المنبت الذي ذهب وعاد بخف حنين. فإذا كان المنبت رمزاً للماضي فهذا يعني أن ماضينا ـــ كما يقول الشاعر ـــ ليس لديه شيء لنا. وإذا كان المهاجر قد غادر المدينة بحثاً عن الماضي فإنه، حين يلتقيه، لن يفيد منه شيئاً. ولكن للقاء في حد ذاته بهجة وأنساً كما أن فيه أسى وحزناً. ولقاء المرء بماضيه يعني تكامل شخصيته، لكن لقاء ابن المدينة بابن الصحراء يعني أن الشاعر يخلق موقفاً رمزياً أو قومياً يرمي به إلى أبعد من أي تعبير ذاتي : إن الشاعر يخلق نموذجاً بدئياً، وعلامة ظهور النموذج البدئي هي الجو الاحتفالي في النص والرعدة التي تأخذنا أثناء اكتشافنا له. فقد وفق الشاعر في تطوير الرموز وتجميعها حتى خلقت موقفاً هو نموذج بدئي : لقاء الأخ الصغير أو الابن بأبيه أو أخيه المهاجر الضائع وحين وصل المسافر إلى بيته القديم سكران، رأى جنازته : الماضي حين يصل إلى الحاضر يموت ـــ إن لم يمت ضاع، أي فقد معناه.

وهكذا نجد أن الرمز هو القصيدة وأن القصيدة رمز كبير لأن ما فيها من حوار ومواقف وغنائيات ورؤى ليس سوى أجزاء من الرمز أو إجراءات شعرية لبلورة الرمز. ثمة تقنية ثانية عند المجاطي في مجال الرموز، وهي الأداء بالصور. فقصيدة (من كلام الأموات) بأكملها مروية من خلال الصور دون وجود أية جملة فكرية سوى الجمل التي تفضي إلى التحولات، وهي تقنية اصطنعها الشاعر أحمد المجاطي لينقل بها رؤياه عن العالم.

4 ـــ تقنية التحولات ورؤيا الشاعر

القاعدة العامة هي أن الكلمة حين تتكرر في شعر شاعر فإنها تعبر عن ضغط نفسي يلح عليه أن يبلورها في رمز.

والكلمات التي تتردد بشكل ملحوظ في الديوان هي : المدينة والقصور والأسوار، السيف والخنجر والباروده، الصدأ والقبر والدفن والكفن والموت. الماء والخمر والفجر والكأس والكلمة والنهر والصحراء والبحر وهي رموز تتردد بكثرة في قصائد الديوان بحيث يمكن للدارس أن يتتبع تطور استعمال الكلمات

في القصائد وكيف يتغير معنى الكلمة الواحدة من سياق إلى آخر، مع احتفاظها بمعناها الأصلي. وهي تقنية عامة بين الشعراء.

إلا أن الشاعر أحمد المجاطي ينفرد بين الشعراء العرب بطريقة خاصة في استعمال بعض الرموز الأثيرة لديه، فتراه يستخدمها بطريقة كيماوية ــ إن صح التعبير ــ فتتحول عن ماهيتها إلى شيء آخر. هذا التحول شاهدنا بوادره مشاهدة اجمالية حين أبرزنا كيف تتحول القصيدة بأكملها من نقطة البداية إلى نقطة النهاية بمقدار نصف دائرة فتنتقل من موقع إلى الموقع المناظر له، بحيث تبدأ القصيدة من مسلمة وتنتهي بنقيضها. كما رأينا ذلك في المفارقات : حين وصل المنبت إلى بيته رأى جنازته ــ أي وصل إلى موته.

وفي نطاق أصغر، نجد الصورة تتألف من جمع المتناقضات. (الشمس والأزهار / وأعين الصغار / تخضل في دروبنا دماً ونيراناً). إن الصور في هذه القصيدة (دار لقمان) مبنية كلها على التأليف بين المتناقضات، مما يغني الشاعر عن أن يجعلها تستدير إلى الموقع المناظر، لأن المناقضة في صلب القصيدة تكوينية فهي في صلب تشكيل الصور. وهذا يسهل الوصول إلى الرؤيا المبتغاة : (حفرت هذا القبر : لم أدفن سوى سيفي. وباتت صيحتي : فأساً وتابوتاً وأحجارا). فالمقاتل يحفر القبر ليدفن أعداءه، أما المهزوم فيخبيء فيه سلاحه. وعنصر القوة في القصيدة أن الأضداد تتفاعل في كل صورة تفاعلًا متدرجاً يؤدي في النهاية إلى تغلب الموت على الحياة دون ذكر لهذين العنصرين بالمرة : النقيضان متراصفان منذ البدء، وشيئاً فشيئاً يتغلب السلب والهزيمة دون أن نشعر بأية نقلة مفاجئة.

«كبوة الريح» وقصيدة «القدس» تشتركان في تقرير البداية السلبية ولكن من قلب السلب ينبثق النقيض. ولكن النقيض في «القدس» هو «حنين الشاعر للردى». فالقصيدة تبدأ بمشهد القدس وهي تدفن الثورة والتمرد وتشرب من قبور الشهداء فتظمأ الأجيال : (رأيتك تدفنين الريح تحت عرائش العتمه / وتلتحفين صمتك خلف أعمدة الشبابيك / تصبين القبور وتشربين، فتظمأ الأحقاب / ويظمأ كل ما عتّقت من سحب ومن أكواب) هذا الظمأ يتحول إلى شهوة للموت : (وأنتِ الموت، أنت الموت، أنت المبتغى الأصعب). لكن شهوة الموت هذه هي في حد ذاتها عنصر إيجابي تجاه خيبة الرجاء بكل الوطن العربي من وهران إلى سيناء : (مددت إليك فجراً من حنيني للردى) فالفجر يبزغ من شهوة الموت ورفض الحياة : (فجئت إليك مدفوناً / أنوء بضحكة القرصان / وبؤس الفجر في وهران / وصَمْت الرب أبحر في خرائب مكةٍ أو طور سينينا) فإن كانت هذه المناطق الشاسعة في الوطن العربي ليست سوى خرائب بائسة فمن المنطقي أن يكرر الشاعر سؤاله للقدس في أول قصيدته وفي آخرها : «فأين نموت ياعمه».

وهنا لا أملك إلا أن أخرج عن السياق لأتلبث هنيهة عند الشحنة العاطفية التي تحملها للعرب كلمة «العمة» التي هي أخت الأب فتنال ما يناله الأب والأجداد من توقير وإجلال كما أنها، بوصفها امرأة عجوزاً، تحتاج إلى الحدب والحماية.

حين يغدو (الحنين للردى) العنصر الإيجابي الوحيد في حياة الأمة لا يعود السقوط رؤيا، بل يغدو وسيلة أو أداة لاستخراج أفضل ما في هذه الأمة من عناصر مقاومة للهزيمة. وتنقلب كل رموز الموت والصمت والرماد إلى أدوات لاستخراج نقائضها :

نحن انتجعنا الصمت في المغارهْ
لأن نتن الملح لاتغسله العباره
فانزل معي للبحر، تحت الموج والحجاره
لابد أن شعلة تغوص في القراره
فارجع بـها شــراره
تنفض توق الريح من سلاسل السكوتْ
تعلم الانسان أن يموتْ.

فعل الغوص هنا يرفق بحركات سحرية أو طقوسية يقوم فيها الشاعر بدور الكاهن أو الساحر أو العراف :

أدق باب السجن في مراكشٍ
أفلت من محفظة الجلاد
أرسم فوق جبهة القرصان
علامة الثورة، ثم أنثني دؤوبا
أغوص في قرارة الأمواج مصلوبا
أغوص لا أرى سوى أحذية الفرسان
وصدإ الحديد في أسلحة الميدان
كأن ذاك الأطلس العاشق حين رقرق الماءَ
بكى دماً، وشق في الصحراء صحراءَ

فرسم الإشارات والغوص ودق باب السجن هي حركات سحرية، طقوس بدائية ترافق العزائم

والرق (أي سحر الكلمة الذي يقترن بسحر الاشارة) للتغلب على عدو أو للظفر بصيد. أما في هدا المقطع من (قراءة في النهر المتجمد) فإن السحر ارتد على الساحر ولم يفلح في تحقيق النتيجة المرجوة. والشاعر يقوم بطقوس الاستحضار مرة ثانية في القصيدة (أمسك حد السيف، ماء النهر ..) فيحقق الفائدة : لقد كبر النهر. كان في بدايته، في مطلع القصيدة : يجرف كل شيء (حتى إذا أتى رحاب القبة السعيدة / ألقى نثار الغضبة الحمراء / وصار خيط ماء) أما في النهاية فلم يعد النهر يتطامن.

إلى جانب التحولات في المواقف، ثمة تحول في العناصر : (ذوبت نهر الدم في قطرة ماء) وكذلك نهر الدم الذي يصير (خيط ماء). كيمياء الكلمة هذه، التي تقوم بتحويل العناصر، تشكل قوام قصيدة (وراء أسوار دمشق)، حيث يتم تجاوز التجلي إلى إعطاء التحول الناتج عنه إعطاء مباشراً سواء أكان تحولًا يحل بالشاعر أو بالمدينة منذ المطلع :

وحين تجلتْ
وحين تمازجت الريح والخمر فيها
وأمست ولادةَ حرف وفرحة بدء وفجر قصيدهْ
وأمست دمشق العقيدهْ
وحين تجردتَ فيها
فأمسيتَ بحراً وغيماً ونوءا
وأمسيتَ كلًا وجزءا
لماذا توارت عن القلب حتى تفجر سرُّ النواة ؟

مرة أخرى، اسمحوا لي بالخروج عن السياق إلى بعض الانطباعات. فقد تبارى الشعراء العرب في وصف دمشق من حسان بن ثابت إلى البحتري فشوقي، لكن أحداً منهم لم يرها وقد تجلت فحملت ريحها طيب الخمر وبرد النسيم، وقد أوحت إليهم جميعا أطيب الشعر لكن واحداً منهم لم ينقل إلينا ما اعتلج في نفسه من فرحة الخلق وحلاوة الإبداع مثل قول المجاطي (وأمست ولادة حرف، وفرحة بدء، وفجر قصيده). وفيما كان التجلي في (مرآة النهر المتجمد) يجعل الرائي يغوص فلا يرى (سوى أحذية الفرسان / وصدإ الحديد في أسلحة الميدان) فإنه يتحول هنا إلى بحر وغيم ومطر، أي إلى روح وحياة في دورة كاملة : البحر يصدر الغيم، والغيم يعطي المطر، والمطر، يعود إلى البحر عودة الفرع إلى الأصل، وهذا معنى قوله (وأمسيت كلًا وجزءا) فهو مغربي يعود إلى دمشق عودة الجزء إلى الكل. وقد سبق للشاعر استعمال الصورة في (خف حنين) حين يقول المنبت للمهاجر : (دونك عشوة الصحراء /

فاضرب في صميم الملح، صب الكل في الأجزاء). هذا التكامل يتفكك بسرعة حين تتوارى دمشق عن القلب ويبعد الشاعر إلى منفاه ويخيم النسيان على ذكراه. لكنه لا يستسلم فيعود في المقطع الثاني إلى البحث عن دمشق في كل ما تجسده : (وتبحث عن غوطة الغرب في كل ملهى، وفي كل حانه / وفي كل درب تجوع البنادق فيه وتعرى / وفي كل كأس قرارتها تاج كسرى). تعبير «غوطة الغرب» يوحي بالتكامل الذي أشرنا إليه، فكما أن غوطة دمشق هي مربع المشرق العربي، فإن دمشق وما تمثله هي غوطة المغرب العربي. لكن هذا التكامل لايتم فيخيم الموت والصمت (فيهدأ من بردى الموج والريح ..) حين يظن الشاعر أن دمشق خانت رسالتها : عندئذ تبتعد دمشق عن خيال الشاعر وتتنزل عليه التحولات :

ويبحر باب دمشق، وملهى الوليد، وقصر هشامْ
وتبحر حتى قبور الشـآمْ.
وأنت على الليل ملقى، يغيم بأمطارك السيف والحرف،
حتى تعود الجروح دواة
وتغدو الدواة زجاجة خمر
ويخرج من كل شيء سواه :
فسيان أن يثمر الحقل باناً
وأن يثمر الحقل خنجر غدر،
ومنفاك منفى سحيق، ولكنه ملكوت
وإنك حي وأنت تموت

ها هنا تجربة تجلٍّ مثل التي عانينا في «السقوط» : يغيب العالم الخارجي (يبحر باب دمشق...) فيبقى الشاعر في الخواء والليل والوحدة : (وأنت على الليل ملقى [في «السقوط» : ملقى على ظهر الثرى].)، ثم يغيب الوعي الفردي : (يغيم بأمطارك السيف والحرف [في «السقوط» : يرحل النهار].) فتنبثق الرؤيا من اللاوعي الجمعي على صورة تحولات (حتى تعود الجروح دواة، وتغدو الدواة زجاجة خمر [في «السقوط» : أحيل شبحي مرايا / أرقص في مملكة العرايا].) ثم ترميه هذه التحولات المرهقة في مملكة التصالح والتسوية : (ويخرج من كل شيء سواه : فسيان أن يثمر الحقل باناً وأن يثمر الحقل خنجر غدر [في «السقوط» : أصالح الكائن والممكن والمحال / أخرج من دائرة الرفض ومن دائرة السؤال].) فلا يلبث أن يخرج الشاعر من مملكة التحولات إلى مملكة الوعي بالمستقبل : (ومنفاك منفى سحيق، ولكنه ملكوت / وإنك حي وأنت تموت [في «السقوط» : لم تبق إلا ساعة وتخلع المدينةْ / أثوابها، ويقبل النهار].) وفي الوعي الجمعي بالمستقبل تتأكد من جديد رؤيا الصراع المصيري بين الأمة وأعدائها (وقيل

علا النقع والطعن حتى كبا بعرابي الجواد .. وجف بها الزرع والضرع ... ولم يبق إلاك للخيل والليل والكلمة المستحيلةْ [في «السقوط» : أسطورة الطوفان].). هنا ينبغي ملاحظة أن الشاعر، في غمرة التحولات، تقمص شخصيات كل من الشاعر محمود سامي البارودي في وقوفه مع عرابي ضد الحملة الانكليزية على مصر في معركتي الاسكندرية والقاهرة عام 1882 والتي انتهت باحتلال الانكليز لمصر ونفي البارودي إلى سرنديب، ثم تقمص شخصية المتنبي في وقوفه إلى جانب سيف الدولة ضد البيزنطيين. وليس هذا التقمص حيلة شعرية، بل هو نموذج بدئي أيضاً كامن في شخصية كل شاعر قومي يحس أنه مسؤول عن مصير أمته. لقد تبلورت شخصية الشاعر ــ الفارس ــ القتيل ــ العائد في اللاوعي الجمعي عند العرب منذ عصور ما قبل التاريخ كانطباع عن نجعة القبائل للكلأ والمرعى، وما يرافقها من غزوات وأخطار. ثم تجسدت في الوعي العربي بشخصية عنترة والشعراء الفرسان إلى المتنبي فالبارودي. وهي قوام شعر عبد الوهاب البياتي، كما أبرزناها في دراستنا عنه. إن ظهور هذا النموذج البدئي في هذا السياق من قصيدة المجاطي برهان على أن القصيدة تصدر عن اللاوعي الجمعي في نفسه، وليس دليلًا بحال من الأحوال على تأثره بالبياتي لأن المسألة ليست مسألة تقنية واعية بل تعتمد على قدرة الشاعر في الغوص إلى أعماق الوجدان الجمعي ثم تجسيده والتعبير عنه في السياق المناسب للقصيدة والمرحلة. والمرحلة هي أوائل السبعينات، بعد سنوات من هزيمة حزيران 1967، حين لم يستطع الوعي العربي، مجسداً بشعرائه وقصاصيه ومفكريه، لا أن يسلموا بالهزيمة ولا أن يتنبأوا بالنصر فابتكروا ــ بطريقة جماعية ولا واعية ــ تقنية «التعليق» أي تعليق الحكم على المستقبل. وقد أحس البياتي بالمأزق، مأزق عدم التسليم بالهزيمة وانعدام مصداقية التنبؤ بالنصر القريب، فابتكر لذلك تقنيتين : الدعاء والرؤيا. فمرة يعرض الواقع العربي المتفسخ ثم لا يجد مخرجاً إلا بالدعاء :

«لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى»
أوهت قرون الناطحينْ،
ما بين سمسار، وقواد، وشيخ قبيلة
وأمير بترول بطينْ،
وكلاب صيد الحاكمين.
رباه ! أخرجنا من الظلماتِ،
من شرك اللصوص،
ومن مخالب باعة الإنسان في الشرق القديمْ
ومن دوار البحر والصحراء، من قاع الجحيمْ

وليمسح الثلجُ الرحيمْ
والعشبُ والأنداءُ : وجه الميتينْ
والعقمَ والأوساخَ والعارَ المقيمْ

«عيون الكلاب الميتة» 2 / 279 — 280

ومرة يعرض الواقع العربي المتردي ثم يطرح بالرؤيا واقعاً شعرياً بديلًا :

من يدل العاشق الأعمى على أسوار «نيسابور»،
يبكي فجرها النائي البعيدْ ؟
بين آلات الطواغيت، وضحكات «جرير»
ومناحات الجواري والعبيدْ.
جفت الآبار في الدرب إليها والدموعْ
وخبت في قدح الخمر، وفي أيدي المغنين الشموعْ
من يدل العاشق الأعمى على خمّار حان النور في كل العصور؟
وعلى جثة بحار غريق ؟
يتبع الشمس إلى المنفى
ويستلقي على الشاطيء عشباً وحريقْ
آه من عصر المماليك الجديد، ومن الصمت
ومن بوقات أشباه الرجال الميتين.

«المرتزقة» 2 / 294 — 295
(عام 1969)

وفي دراسة لعشر روايات عربية كتبت في السبعينات كتب صاحب هذه السطور :

«الرواية العربية في السبعينات لم تتمرد على الواقعية، لكنها رفضت رفضاً باتاً مبدأ الخاتمة المتفائلة، على اعتبار أنه يمثل اقتحاماً لضمير الكاتب وخيانة للواقع. لم يكن هذا الرفض مقصوداً، ولا واعياً، ولا معروفاً — فهذه أول مرة يشار فيها إليه — وإنما كان نتيجة تقيد الروائي العربي بالواقع. فهو حين التزم الواقع المرحلي وجد نفسه محصوراً في زاوية ضيقة جداً أفضت به إلى طريق مسدود. ففي الواقع العربي لم يُفض النضال القومي ولا الصراع الطبقي ولا الكفاح الفردي إلى أي تحسين يمكن أن يدعى تقدماً أو

تغيير يمكن أن يسمى نصراً. وبالتالي غدت النهاية «السعيدة» تمحلًا تحمل على الواقع ما ليس فيه. لذلك لجأ الروائي العربي إلى تعليق الخاتمة أو تعطيلها بالكلية. وبذلك يندحر البطل وتبقى الظروف السيئة بعده كما هي.»

دراسات ضد الواقعية، ص 44
(1980)

لقد قمنا بهذه الجولة في رحاب الشعر والتخييل لنظهر مدى تكامل الشاعر مع الوجدان الجمعي لأمته في مرحلة الهزيمة والسقوط. وهذا التكامل الوجداني مقياس موضوعي تجريبي يتوصل إليه الشاعر بالحدس وصدق المعاناة، كما يتوصل إليه الناقد بالمسح الاستقرائي والاستنتاج العلمي. هذا مع العلم بانعدام امكان التأثر أو النقل : أي ليس في وسع أي شاعر أن يرى نموذجاً بدئيا عند شاعر فيقرر أن ينقله أو يسرقه أو يدعيه. لأن النموذج البدئي علامة على عمق معاناة الشاعر، لذلك ينبثق من قلب القصيدة انبثاقاً عفوياً مفاجئاً يدل على نضج التجربة واكتمالها. وقد استعمل المجاطي نموذج الشاعر الفارس في أماكن عدة، منها قصيدته عن «سبتة». وهذا النموذج، أو أي نموذج بدئي كالطوفان أو لقاء الضائع بالمنبت، يأتي دائماً في نهاية مرحلة التحولات التي ابتكرها المجاطي بديلًا للتعليق في الرواية أو للدعاء عند البياتي. ومغزى هذه التحولات هو انحلال الشعور بالقصد وبالمستقبل، على نحو ما يبين توينبي.

إن انحلال الشعور بالقصد والمستقبل يشرف بالوعي على الفراغ، أي على دوامة الإمكان : ففي عمق العمق كل شيء ممكن وجائز. هذه الفكرة ــ الاحساس تأتي في «السقوط» على صورة المصالحة، وفي «وراء أسوار دمشق» على صورة تسوية، وفي «من كلام الأموات» ــ وهي قصيدة تخضع لتقنية التجلي ــ تتبدى على صورة تساؤلات لوعي منقطع عن الوجود بأكمله، أي بوجهيه المادي والغيبي :

أنا المنسيّ عند مقالع الأحجارْ
وتحت الصخرة الصماء، تأكل من شراييني
مسامير الدخان، أكاد لا أصحو ولا أغفو
تجاوزني المدى وانحلّ ما بيني وبين اللهْ.
تمزق كل شيء في يقيني :
ما هدير الموج، ما الأنهارْ،
وما الأبد الذي ينأى، وما الأزل الذي يجفو
ومعنى أن أحنّ، وأن أمد يدي، وأن أختارْ

وأن أمتدّ في حلم، وأن أرتدّ في تذكارْ ؟

فهاهنا تأتي التساؤلات دلالة على ضغط الواقع على الوعي ضغطاً يتميع معه الوعي فيسيل في غمار التحولات التي تقع في عالم الجواز، وقد اتخذت التحولات هنا شكلًا أصلب هو شكل التساؤل بدلًا عن شكل الصور. وإذا كانت الرؤيا الدمشقية تنتهي بشيء من التفاؤل عن طريق التعلل بالأماني في أن دمشق سوف «ترجع معشوقة وعشيقة» ، فإن قصيدة من كلام الأموات تشترك مع قصيدة السقوط في أنها تطل على ضياع أو فراغ مظلمين :

يا أحبائي، مضى أبدٌ ولم يمتدّ جسر بيننا
ما عادت الأفراس تجمح أو تصول الريح
شدّ خناجر الفرسان في أغمادها صدأ
سأبقى ههنا ظلًا على سفح الجدار
يلمني جزر، وينشرني هدير الموج
ياويحي : تمزق كل شيء في يقيني :
ما هدير الموج، ما الأنهار ؟
أنا المنسيّ عند مقالع الأحجارْ

هذه هي الرؤيا في شعر المجاطي. إنها رؤيا كارثية تصدر عن وعي يعرف أنه مهزوم، ولكن يظل يبحث عن مجالات للصراع لأنه وعي جمعي يمثل الأمة ويتمثلها، والأمة لا تستقيل ولا تسلم ولا تستسلم، أما القادة والزعماء، فنعم. لهذا كان الشعر أعمق نزوعاً فلسفياً من التاريخ، لأن الشعر يبحث في الممكن والتاريخ في ما كان. وهي رؤيا تصدر عن معرفة محسوسة بالواقع العربي ومدى تهافته، لكنها حين تضخمها الوقائع تعلق الحكم وتفرّ إلى عالم الجواز : كل شيء جائز وكل شيء ممكن بعد الهزيمة. عالم الجواز هو عالم التحولات والتساؤلات، وعالم الواقع هو عالم الصراع والهزيمة، وعالم اللغة هو عالم الصور والتراث. ولكل عالم توتراته وتناقضاته، فضلًا عن أن العوالم الثلاثة في صراعات وتنابذات يصعب جداً على أي شاعر أن يسيطر عليها إذا كان يريد أن يحتفظ لها بعفويتها واستقلالها ويتركها لكي تنمو نمواً عضوياً. وقد حقق الشاعر أحمد المجاطي كل ذلك لقصائده دونما تردد أمام ثمن باهظ هو نزارة الانتاج وتعذر النظم وصعوبة القصائد. فعلى مدى خمسة وعشرين عاماً لم ينتج ما يضاهي خمسين قصيدة، وهو يسمي قصائده «الحوليات»، وقد أخبرني بأنه إذا لم يشتغل على القصيدة حولًا كاملًا فإنه لا يخرجها للجمهور ؛ وفي رأيه أن القصيدة التي لا تستدعي الاشتغال بها لمدة عام هي قصيدة تولد ضعيفة ولا حاجة له بها.

من قبله كان على غراره زهير بن أبي سلمى والنابغة، ثم المتنبي والمعري. أما عن صعوبة القصائد فنقول إن الجميل عسير، حسب المثل الإغريقي. إذ لابد أن تأتي القصيدة صعبة حين تحرص على جمع المتناقضات والتأليف بينها في سياق شعري يضم حداثة التراث إلى تراث الحداثة ويصهر عناصر الواقع في رؤيا المستقبل عبر بوتقة النموذج البدئي. والقصيدة التي تستهلك عاماً من جهد الشاعر تستحق من القارىء شهراً على الأقل من التأمل والتمعن، فإن كان القارىء على عجلة من أمره ويصر مع ذلك على قراءة الشعر فعليه بقراءة قصائد النثر وشعراء الحداثوية الذين نسلوا من صلب أدونيس وسان جون بيرس. إن قراءة شعراء الطبقة الأولى دائماً أمر بالغ الصعوبة ويحتاج، مع التثقيف العميق، إلى كثير من التبتل والانقطاع. ولا أرى ما يوازي صنيع المجاطي بشعراء عصره إلا ما فعل المعري بمعاصريه. فقد جاء المعري في عصر غلبت على الشعر الركاكة باسم الرقة والغثاثة بدعوى قرب المأخذ والبحور المجزوءة والصغيرة توخياً للطرب واللذة. فجاءهم بديباجة تنسج من الغريب الوحشي والاستعارات البعيدة والمعاني العميقة والبحور الرصينة مما أخمل ريحهم وأضاع أثرهم فلم يذكر معه شاعر في عصره. لقد ذهبوا وبقي المعري بغرابته وصعوبته، لأنها كانت صعوبة التعمق والتمكن. ومع ذلك فقلّ أن تجد في الشعر العربي رواء أسلوب ووثوب خيال وعمق شعور كالذي تجد في قصائد سقط الزند، إذا أحسنت قراءتها وكنت كفؤاً لخوض غمارها، لكن القصيدة تحتاج إلى عام من الدراسة حسب تجربتي. وكذلك شعر المجاطي، فعمق التجربة واكتناز التعبير وكثافة الشعور تؤدى بوضوح وتحديد نثريين، كما نوهنا قبل. فعمق التجربة مقرون بنصاعة العبارة وبساطتها لكي تظل القصيدة أداة توصيل صالحة.

لقد ظفر الشعر العربي الحديث من ديوان المجاطي بحلقة جديدة في السلسلة الذهبية التي شكلها جيل الرواد في الخمسينات فبعد السياب والبياتي وخليل حاوي يتبوأ الشاعر أحمد المجاطي مكانته بين رواد الشعر الحديث الذين طوروا الأداء واللغة الشعريين بالعربية. أما بالنسبة لشعراء المغرب العربي في السبعينات والثمانينات، بين القاهرة والجزائر، فهو رأس الطليعة التي تستحق لقب شاعر.

محيي الدين صبحي

الرباط 1 /11 /1986

فهرس



الفهرست

حسن يوسف اللموشي

السقوط :

من كلام الأموات :

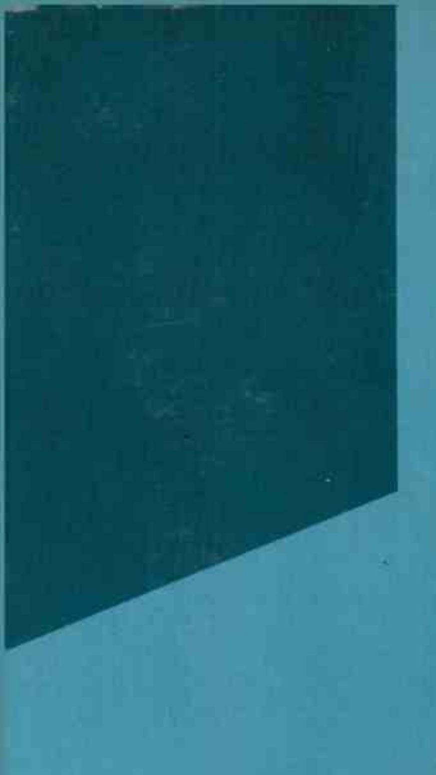
خاتمة :

دراسة :

حسن يوسف اللموشي

تصفيف وتصوير
النشر العربي الإفريقي
16، شارع مصر ــ الرباط ــ
الهاتف : 44-212

مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء



هذا الشاعر :

هذه هي الرؤيا في شعر المجاطي. إنها رؤيا كارثية تصدر عن وعي يعرف أنه مهزوم، ولكن يظل يبحث عن مجالات للصراع لأنه وعي جمعي يمثل الأمة ويتمثلها، والأمة لا تستقيل ولا تسلم ولا تستسلم، أما القادة والزعماء، فنعم. لهذا كان الشعر أعمق نزوعاً فلسفياً من التاريخ، لأن الشعر يبحث في الممكن والتاريخ في ما كان. وهي رؤيا تصدر عن معرفة محسوسة بالواقع العربي ومدى تهافته، لكنها حين تضخمها الوقائع تعلق الحكم وتفرّ إلى عالم الجواز : كل شيء جائز وكل شيء ممكن بعد الهزيمة. عالم الجواز هو عالم التحولات والتساؤلات، وعالم الواقع هو عالم الصراع والهزيمة، وعالم اللغة هو عالم الصور والتراث. ولكل عالم توتراته وتناقضاته، فضلًا عن أن العوالم الثلاثة في صراعات وتنابذات يصعب جداً على أي شاعر أن يسيطر عليها إذا كان يريد أن يحتفظ لها بعفويتها واستقلالها ويتركها لكي تنمو نمواً عضوياً. وقد حقق الشاعر أحمد المجاطي كل ذلك لقصائده دونما تردد أمام ثمن باهظ هو نزارة الانتاج وتعذر النظم وصعوبة القصائد.

إذ لابد أن تأتي القصيدة صعبة حين تحرص على جمع المتناقضات والتأليف بينها في سياق شعري يضم حداثة التراث إلى تراث الحداثة ويصهر عناصر الواقع في رؤيا المستقبل عبر بوتقة النموذج البدئي. والقصيدة التي تستهلك عاماً من جهد الشاعر تستحق من القارىء شهراً على الأقل من التأمل والتمعن.

الثمن : 25 درهما أو ما يعادلها.